792.1
Е59

Н. А. ЕЛИЗАРОВА

ТЕАТРЫ ШЕРЕМЕТЕВЫХ

УПРАВЛЕНИЕ ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ
МОСГОРИСПОЛКОМА

Y30T
E51

Н. А. ЕЛИЗАРОВА
КАНДИДАТ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИХ НАУК

ТЕАТРЫ ШЕРЕМЕТЕВЫХ

Под редакцией профессора
В. А. ФИЛИППОВА

337 48
БИБЛИОТЕКА УД ЦК ВКП(б) 25646

88032124 Б-ка АП РФ

ИЗДАНИЕ ОСТАНКИНСКОГО ДВОРЦА-МУЗЕЯ
МОСКВА
1944

ПРЕДИСЛОВИЕ

Советский театр пользуется огромной популярностью среди самых широких масс. Его не только любят, но и изучают. И изучают не только его настоящее, но и его прошлое.

Ясно осознаваемая преемственность, которая существует между советской театральной культурой и исторически слагавшейся национальной культурой, бережно сохраненной нашим театром и получившей возможность дальнейшего развития, не могла не вызвать интереса к историко-театральным проблемам. Не случайно за истекшие революционные годы и даже за время великой отечественной войны появлялось и появляется много различного типа работ, посвященных вопросам театра и его истории.

Наша театроведческая литература обогатилась за последнюю четверть века целым рядом исследований и публикаций разнообразных материалов и документов, освещающих жизнь и творчество как отдельных театров, так и их театральных деятелей.

Несмотря, однако, на количественный и качественный рост выходивших из печати книг по истории русского театра, многие вопросы—это и естественно—все же оставались не затронутыми, и отдельные весьма крупные явления, оказавшие несомненное влияние на развитие нашего национального театра, не могли еще быть изучены: фактические материалы, их касающиеся, не были собраны и не были научно описаны.

Так, несмотря на то, что внимание историков неоднократно обращалось к одному из своеобразнейших типов театров России—к театру крепостному,—многое, с ним связанное, оставалось невыясненным.

Даже такой замечательный театр, как знаменитый Останкинский, не был в полной мере обследован. Сооруженный Николаем Петровичем Шереметевым, этот дворец-театр является выдающимся, а во многих отношениях и единственным памятником мирового значения. Кипевшая в шереметевских театрах когда-то театральная жизнь имела несомненное значение в развитии русской театраль-

ной культуры; между тем, многое, что связано с деятельностью Шереметева, было до сих пор неизвестно. Для того, чтобы воссоздать театр, находившийся в Останкине, необходимо было проделать огромную предварительную работу, касавшуюся прежде всего самого здания и потребовавшую тщательного изучения самых различных материалов, которые позволили бы устранить все позднейшие наслоения, переделки и перестройки, которые не могли не производиться на протяжении столетия.

Организованный после Октября, Останкинский музей, начиная с 1935 года, предпринял под руководством Всесоюзной академии архитектуры реставрационные работы, в результате которых удалось частично восстановить дворец-театр в том виде, в каком он в свое время — в девяностых годах восемнадцатого века—существовал. Благодаря этому, а также благодаря большой исследовательской работе, произведенной сотрудниками музея как в архивах, так и в самом музее, явилась возможность подготовить к печати труды, посвященные, с одной стороны, Останкинскому дворцу, как выдающемуся произведению русского зодчества, и с другой—Останкинскому театру, как единственному в своем роде памятнику театральной культуры России рубежа восемнадцатого и девятнадцатого веков, созданному творческим гением русских мастеров.

Последняя задача осложнялась необходимостью выявить в различных хранилищах нашей страны архивные материалы, которые дали бы возможность раскрыть театральную деятельность Шереметевых и ознакомиться с жизнью принадлежавшего им крепостного театра. Рукописные и иллюстративные материалы, извлеченные Н. А. Елизаровой из хранилищ Кускова и Останкина, из государственных музеев—Исторического и Центрального театрального имени А. А. Бахрушина, из Московского областного архива и Ленинградского архива народного хозяйства, а также из Государственного архива феодально-крепостнической эпохи дают твердую научную базу для изучения театра Шереметевых, начиная от его зарождения и кончая последними днями его существования.

Кроме отдельных документов, публикуемых Останкинским музеем в приложении к монографии Н. А. Елизаровой «Театры Шереметевых», ранее известных по работам Станюковича, подавляющее большинство оставалось до сих пор неизвестными исследователям. При этом значение их выходит за пределы специальных вопросов, касающихся крепостного театра и даже русского театра XVIII в. в целом: так, например, из интересных писем музыкального деятеля парижской Grand Opéra Ивара выясняются многие технические достижения в приемах оформления спектаклей на французской сцене того времени, выясняется также ряд существенных деталей, касающихся текущей театральной жизни Парижа того времени.

Издаваемые музеем документы, как и сама монография восполняют существенный пробел в нашей театроведческой литературе и не только в отношении театров Шереметевых: на основе собранных автором богатых и разнообразных архивных материалов—рукописных документов, писем, планов, чертежей, эскизов костюмов и декора-

ций и т. п.—выясняется много самых различных вопросов, дающих представление о театральной культуре России конца XVIII в.,—и в этом одна из ценностей публикуемой работы Н. А. Елизаровой.

Среди проблем, исследуемых автором публикуемой монографии, в первую очередь должны быть отмечены те, которые проливают свет на почти совсем не затронутую в нашей театроведческой литературе сторону русского театра—имеем в виду комплекс вопросов, связанных с устройством и оборудованием театральных зданий.

Без представления о том, какова сценическая площадка, на которой разыгрывались спектакли, и каково помещение, в котором располагались зрители, нельзя реконструировать театр. Между тем, особенности того или другого зрительного зала—его размеры, освещение, акустика, размещение и количество мест для публики, а также характер сцены—ее планировка, машинерия, система оформления, источники света и т. п., и с другой стороны, декорации, костюмы, мебель, бутафория, реквизит—чрезвычайно мало изучены не только в отношении шереметевского театра, но вообще русского театра.

Детальные описания, даваемые Н. А. Елизаровой, и умело подобранные иллюстративные материалы позволяют получить ответ на многие из указанных вопросов.

С большой полнотой—в отдельных случаях с полнотой исчерпывающей—автору удалось раскрыть историю строительства театра в Останкине—«старого», «перестроенного» и «передвижного», а также театра в Маркове, трех театров в Кускове—«закрытого», «нового», «воздушного» и коснуться ряда моментов, связанных с тремя московскими театрами Шереметева.

Монография дает полную возможность составить представление о блестящем состоянии театрального оборудования, вряд ли в чем-либо уступавшем, а кое в чем и превосходившем западноевропейские театры XVIII в.

Театры Шереметева, и в частности Останкинский, были явлением далеко незаурядным в России того времени. Вместе с тем, зная практику шереметевской сцены, детально раскрытую в работе Н. А. Елизаровой, можно легко себе представить, как ставились спектакли в других театрах. Бо́льшие возможности, имевшиеся в распоряжении Останкинского театра, благодаря постановочной технике, развитию театральной машинерии и несомненной талантливости выдающегося крепостного театрального машиниста Ф. И. Пряхина, позволяли с большим разнообразием и богатством сценических эффектов добиваться зрелищной пышности, к которой стремились и все театры эпохи. Не придется удивляться, если дальнейшие исследования покажут, что шереметевский театр влиял на постановочные принципы других русских театров и не только крепостных, но и таких, как, например, московский театр Медокса.

Изучение строительства театров Шереметева и их оборудования убеждает в том, что, несмотря на тяготение самого графа к западноевропейским образцам, он и сам не стремился к механически точному их воспроизведению, а его крепостные мастера—архитекторы, художники, конструкторы, машинисты—всегда привносили много своего.

Останкинский театр, стоявший в отношении своего оборудования на уровне наиболее совершенных европейских театров, отнюдь не был сколком с них, а самостоятельным созданием русских мастеров, умело освоивших веками сложившуюся европейскую строительную и постановочную технику и применивших ее с творческой переработкой для создания национально русского шедевра. Благодаря этому ни о каком слепом подражании и тем более заимствовании не может быть и речи.

О слепом подражании не приходится говорить также и в отношении репертуара шереметевского театра.

Весьма естественно, что Н. П. Шереметев, хорошо знавший французский театр и очень его ценивший (при общей к тому же франзузомании), насаждал в своем театре произведения французских композиторов, писавших на французские же либретто, но вот что характерно — примеры этого порядка указаны в монографии Н. А. Елизаровой: крепостные мастера зачастую переделывали эти произведения, приспосабливая их к русским нравам и к условиям русской сцены. Так, крепостной композитор С. А. Дегтярев дополняет клавир Гретри, а крепостной переводчик В. Г. Вороблевский, беря иностранную пьесу или либретто за основу, многое в них видоизменяет, не останавливаясь даже перед тем, чтобы вводить в текст русскую простонародную речь.

Нельзя не подчеркнуть, что автору удалось восстановить сто четырнадцать пьес, шедших на шереметевских сценах. При этом в приложении мы найдем сводные их списки, в которых указаны и даты постановок, а также собраны сведения о том, какие из них ставились и в других наших театрах.

Данные изыскания Н. А. Елизаровой убеждают в том, что театр Шереметева был по преимуществу оперно-балетным и основные шедшие здесь пьесы выбирались потому, что они давали возможность блеснуть всевозможными сценическими эффектами и превращениями, а также способствовали созданию пышных и зрелищно ярких постановок.

Роскошью и техническим совершенством шереметевский театр, несомненно, превосходил все крепостные театры и выделялся среди всех театров России того времени. Не было случайным то, что шестьдесят процентов пьес шереметевского репертуара давались только на его сцене. Даже наиболее близкий по своему характеру его театру театр Воронцова, и тот мог у себя осуществить постановку лишь пятнадцати пьес, дававшихся у Шереметева.

Это одно говорит об исключительности места, которое принадлежало шереметевской сцене в русской театральной жизни того времени.

Исключительным был его театр и в отношении «вещественного оформления» постановок — декораций, костюмов, мебели, бутафории и реквизита (страницы, посвященные этим вопросам, также редко освещавшимся применительно к нашим театрам, дают богатый материал для дальнейшего изучения этой существенной стороны театральной практики).

Знакомясь с репертуаром шереметевского театра, с роскошью его постановок, понимаешь, почему содержатель московского «Петровского театра» Меддокс так боялся конкуренции шереметевского театра: ему не под силу было бороться с его владельцем, пользовавшимся даровой помощью огромного количества своих крепостных и не щадившим средств на свое любимое дело. Не под силу было бороться Меддоксу и потому, что спектакли шереметевского театра давались не от случая к случаю (как это обычно было в других крепостных театрах), а шли регулярно, как в правильно и постоянно функционирующем театре.

Уделяя законное внимание вопросам архитектуры театра, его техническому оборудованию, репертуару и внешнему оформлению постановок, монография «Театры Шереметевых» не забывает и многочисленных деятелей крепостной сцены,—в этом другая ценность публикуемой монографии.

Создатели театра и участники его постановок, часто неизвестные до сих пор или забытые, встают перед нами. Всюду, где архивные материалы давали для этого малейшую возможность, автор приводит о них все сохранившиеся биографические сведения и дает их творческие характеристики.

Многие имена, впервые столь отчетливо охарактеризованные стараниям автора данной монографии, имена талантливейших самородков и культурнейших мастеров-композиторов и переводчиков, музыкантов и певцов, актеров, танцовщиков, декораторов, машинистов, сумевших, несмотря на крепостную зависимость многого достигнуть в различных областях искусства,—по праву войдут в историю нашей национальной культуры.

Многие из них не потому только, что они были одними из первых деятелей русского театра, но и в силу своей одаренности должны занять видное место в памяти потомства.

Знаменитая Параша Жемчугова, всегда вспоминаемая в связи с крепостным театром, при всей своей талантливости не была единичным явлением среди замечательных актеров шереметевской труппы, и автор монографии прав, уделяя внимание другим деятелям сцены.

Среди них и крепостные художники-декораторы К. Фунтусов, С. Калинин, Г. Мухин и главный механик шереметевского театра Федор Иванович Пряхин, изобретатель, оборудовавший всю машинерию сцены в Кускове, Останкине и Москве, несомненный театральный «маг и волшебник», управлявший всем ходом спектакля с его сложными «чистыми переменами», всевозможными превращениями и полетами, кораблекрушениями и провалами, пожарами и морскими бурями.

Особо должен быть отмечен среди тех крепостных театральных деятелей, которые имели несомненное влияние на творческую жизнь своего театра, а через него и вообще на русский театр, Василий Григорьевич Вороблевский, более известный как переводчик, мало обращавший на себя внимание в качестве либреттиста, он оставался до сих пор почти незамеченным в роли главного руководителя Останкинского театра. Сведения, собранные о нем И. А. Елизаровой,

позволяют предполагать, что он в данном театре был тем, кого в более позднюю эпоху принято было называть «главным режиссером», то есть тем лицом в театре, кто совмещал в себе и административные функции и функции организационно-художественные. При всей тщательности изысканий, произведенных автором монографии, не все в творческой биографии Вороблевского ясно. Не удается документально подтвердить его значение в театре как режиссера-художника; однако отдельные частности (хотя бы то, что он переделывал тексты, применяясь к определенным исполнителям, или то, что он русифицировал иностранные сюжеты) дают ясное ощущение этого. Во всяком случае, приведенные о нем сведения неразрывно связывают его имя с театром Шереметева.

Огромный штат крепостных (их списки, начиная с 1779 по 1807 г., даны в приложении) обслуживал шереметевские оркестры.

Сложный и разнообразный оперный репертуар данного театра требовал хорошо обученных музыкантов и хорошо слаженного оркестра. До пятидесяти крепостных участвовали в нем во время оперных спектаклей, и они же постоянно выступали в концертах, устраиваемых Шереметевым, или играли в домах московской аристократии и в театре Меддокса, чем, несомненно, способствовали развитию нашей музыкальной культуры.

Среди крепостных, работавших в этой области, особое внимание обращают на себя имена Степана Дегтярева и Ивана Батова.

Первый из них—широко образованный музыкант, концертмейстер шереметевского театра и капельмейстер его оркестра—был выдающимся русским композитором. Им создан ряд прекрасных концертов и первых русских ораторий. Его по праву считают одним из основоположников русской классической музыки. Его произведения имеют не только историческую ценность, знаменуя собой определенный этап в развитии русского искусства, но представляют благодаря своей исключительной выразительности, высокому патриотическому воодушевлению и мастерскому использованию русских национальных мотивов значительный интерес и для современного нам слушателя. Доказательством этого может служить тот живейший отклик, какой в 1941—1942 году вызывала неоднократно исполнявшаяся по радио по партитуре, сохранившейся в Останкинском музее, его оратория «Минин и Пожарский» или «Освобождение Москвы».

В другом отношении представляет значительный интерес Иван Батов.

Самобытный русский Страдивариус, он был «инструментальным мастером». На виолончелях его работы, а также на его скрипках, не уступавших, а часто и превосходивших красотой и силой своего звука создания Гварнери, постоянно играли высоко ценившие их достоинства европейские знаменитые виртуозы.

Условия жизни и работы крепостных театральных и музыкальных деятелей, биографии и творческие характеристики главнейших из них раскрыты в монографии «Театры Шереметевых», дающей полное представление об этом бесспорно замечательном явлении русской культуры. Прав автор исследования и в том отношении,

что включает в поле своего внимания вопросы, связанные с жизнью шереметевской капеллы, завершившей художественную деятельность Шереметевых.

Данный капитальный труд—несомненный вклад в нашу историческую литературу. Каждый любящий театр и интересующийся его прошлым не может не радоваться его появлению. Каждый любящий нашу великую Родину не может не гордиться тем, что и в суровую годину войны продолжаются научные работы по изучению прошлого нашей Родины.

Данное исследование и само по себе имеет существенное значение, ценность которого еще увеличивается, если мы вспомним, что оно завершалось в те дни, когда участившиеся воздушные налеты на Москву грозили снести с лица земли деревянное здание Останкинского дворца, вокруг которого было сброшено более пятисот зажигательных бомб и несколько фугасных, когда фашистские захватчики находились на подступах к красной столице и когда озлобленные варвары мечтали об уничтожении нашей национальной культуры.

В это время наша героическая Красная Армия, созданная гением того же народа, который в своем прошлом творил и в годину войны продолжал созидать культурные ценности—одним из многих примеров чего может служить Останкинский дворец-музей и публикуемая им историческая монография,—совершала невиданные в мире подвиги. Никогда и никакая вражеская сила не только не сможет уничтожить, но и задержать развитие культуры такого народа.

Вл. Филиппов

ТЕАТРЫ
ШЕРЕМЕТЕВЫХ

ВВЕДЕНИЕ

ТЕАТР П. Б. ШЕРЕМЕТЕВА В XVIII ВЕКЕ

Указы Екатерины II санкционировали права дворян и усилили их власть над крепостным крестьянством.

Дворянин в своей вотчине чувствовал себя полновластным владыкой. Крепостное крестьянство, барщинное или оброчное, а также выделяемые из него для услуг ко двору так называемые дворовые люди, должны были обеспечивать как материальные, так и духовные запросы своего душевладельца. Бытовые потребности дворянства возрастали. Бывая за границей и наблюдая весь декорум великолепия аристократических кругов Парижа, русские вельможи стремились перенести его быт, театры, празднества и увеселения, это изнеженное искусство на свою почву.

На западе, особенно во Франции, в это время уже чувствовалось идеологическое влияние нового восходящего класса — буржуазии: французская аристократия, стоявшая под флагом просветительства, сохраняла все традиции былой роскоши и вместе с тем увлекалась искусством, пропитанным буржуазными идеями; на собственных театрах она культивировала буржуазные драмы и слезные комедии, которые наводнили в конце XVIII столетия и русские сцены домашних крепостных помещичьих театров. Наша русская интеллигенция: выходцы из среднепоместного и мелкого дворянства, купечества и чиновничества, совершая поездки за границу с образовательными целями и посещая философские салоны просветителей предреволюционной Франции, возвращалась оттуда с новыми взглядами и настроениями. Почва для восприятия новых идей была уже в достаточной степени подготовлена: промышленность, имевшая в начале царствования Екатерины II лишь 970 фабрик и заводов, в последней четверти XVIII столетия насчитывала 2500 фабрик и заводов; внешняя торговля в это время имела обороты около 100 миллионов рублей в год, в то время как в начале царствования Екатерины II они не превышали 35 миллионов рублей.

Население выросло, и вместе с завоеванными землями увеличилось на 13 миллионов человек. Выросло количество городов, а городское население с 600 тысяч человек выросло до 1 300 000 человек.

Комиссия по составлению нового уложения (1767 г.) уже состояла не только из дворян, но из горожан, из черносошных крестьян и «инородцев» (как называло царское правительство представителей национальных меньшинств). От городов шел новый класс—представители промышленности. Весь уклад жизни создавал уже все предпосылки для зарождения капиталистических отношений не только в промышленности, но и в помещичьем и крестьянском хозяйстве. Это была сложная и крайне противоречивая эпоха становления новой русской культуры: с одной стороны, имелись уже все предпосылки к тому, чтобы Россия, используя западноевропейскую практику и переработав ее, создала свою собственную культуру, собственное образование, искусство, литературу и философию, включившись в общую сокровищницу создания культурных ценностей, с другой стороны, это было время наивысшей эксплоатации и угнетения народных масс.

Еще в момент воцарения Екатерины II летом 1762 года крестьянские волнения охватили значительные территории; около 200 тысяч крестьян и работных людей участвовало в этих восстаниях и волнениях. Пугачевское восстание, начавшееся в сентябре 1773 года и подавленное в 1775 году, было кульминационным пунктом развития крестьянского движения XVIII века.

Два класса—дворяне-помещики и крепостное крестьянство—противостояли друг другу.

Наряду с философией разума и просветительными идеями энциклопедистов, бродившими в умах передовых представителей верхушки общества, наряду с возникновением университетов и благородных пансионов, с расцветом печатного дела и издательства в широких народных массах культивировалась беспросветная темнота.

Во второй половине XVIII столетия крупное и среднепоместное дворянство, располагая средствами и досугом, стремясь всячески украсить свой быт, начало насаждать в своих городских особняках и пригородных усадьбах капеллы певчих, оркестры из своих собственных крепостных музыкантов и заводить у себя домашние крепостные театры.

В Москве, кроме открытого в 1780 году большого театра Меддокса, в последней четверти XVIII века было много частных дворянских помещичьих театров, занимавших большое место в особняках, которыми гордилась старая столица.

На Знаменке славились театры Апраксина, Столыпина и Воронцова, на Пречистенке—Бибикова и Гагариной, на Арбате—Хованского, на Зубовском бульваре—Каменского, на Поварской—Блудова, на Никитской—Позднякова, на Моховой—Нашкова, у Земляного вала—театр Волконского. Нельзя также пройти мимо театров Колычевой, Шаховского и И. С. Потемкина, а также театров в подмосковных усадьбах: Голицына в Нескучном, Дурасова в Люблине, Апраксина в Ольгове, Салтыкова в Марфине, Закревских в Ярополье и пр. И среди всех этих театров первое место занимали театры, устроенные Шереметевым в Москве и в подмосковных усадьбах.

Шереметевы принадлежали к той прослойке дворян, которая, составляя всего лишь 16 процентов дворянства, владела 80 процентами всего крепостного крестьянства России.

Начало театра положил П. Б. Шереметев (1713—1788), который принадлежал к придворной верхушке старого елизаветинского дворянства и сумел не только удержаться при Екатерине II, но и снискать ее расположение. Он был одним из крупнейших землевладельцев. Его земли в количестве 740 000 десятин находились в 62 уездах России. Ему принадлежало на праве собственности 130 сел и селец, 1066 деревень, 26 слобод, 16 хуторов и 4 мызы с населением 147 000 человек крепостного крестьянства.

Основу всех его богатств положил еще Б. П. Шереметев, фельдмаршал Петра I. Будучи рындой при дворе царя Алексея Михайловича, он участвовал в польских походах и за свою усердную службу был неоднократно награждаем землей и людьми.

При Петре I его положение еще более возросло; Петр оценил военные способности Шереметева и выдвинул его на ответственные посты. Б. Шереметев был награжден чином фельдмаршала и участвовал в Северной войне со шведами (1700—1721) как один из самых видных полководцев. Его успешные военные походы (битва под Полтавой, взятие Риги и пр.) сопровождались щедрыми вознаграждениями, благодаря которым его земельные богатства еще более увеличились. Б. Шереметев был вместе с тем весьма расчетливым хозяином своих вотчин. Он значительно расширил их за счет новых приобретений и оброков с крестьян. «Обольготить мне вас нельзя,— отвечал он крестьянам, жаловавшимся на непосильную тяжесть оброка,—ежели вас обольготить, то разве мне самому скитаться по миру», а приказчику он грозил, что в случае неполного сбора оброка «будет у тебя приказчика из мог выломано. Рука моя». (Так обычно подписывал он свои приказы.)

По завещанию Б. Шереметева все его вотчины перешли по наследству к его сыну Петру Борисовичу. П. Б. Шереметев хотя и носил в молодости военный мундир, но о настоящей военной службе не имел понятия. Он принадлежал к кругу придворной аристократии, освобожденной от обязательной военной службы и получавшей высокие чины и без военных заслуг. Не желая утруждать себя хлопотами придворной службы, он не стремился занимать посты при дворе, а предпочитал царить в своей вотчине, благоустраивать свое состояние, превосходя всех богатством и красотою своей усадьбы, своими празднествами и увеселениями. В 1743 году он женился на богатой невесте, дочери канцлера А. М. Черкасского, княжне Варваре Алексеевне, принесшей ему в качестве приданого 27 вотчин с 44 000 душ; в одной только Московской губернии П. Шереметев получил 12 вотчин, в числе которых было Останкино и Марково, где впоследствии были созданы театры. Богатейшие промышленные вотчины достались ему в Нижегородской губернии: Павлово, Ворсма, Напшо, издавна славившиеся своими слесарными промыслами, а во Владимирской губернии досталось село Иваново, ставшее центром хлопчатобумажной промышленности. Отец его жены,

князь Черкасский, «заведывал при дворе строением дворцов и садов, равно как и устройством художественных ремесел». Он создал кадры своих собственных архитекторов, художников и мастеров различных специальностей, которые перешли в качестве приданого к Шереметеву. Среди них оказалась талантливая семья Аргуновых, Красовских, Фунтусовых и др. Таким образом, в результате этого брака П. Шереметев значительно приумножил свое состояние.

По данным генерального межевания (1766—1788), из 190 населенных пунктов, которыми он владел, 129 селений (66 процентов) были у него на оброке и 62 селения (32,6 процента) — на барщине.

Условия работы на барщине были чрезвычайно тяжелыми, о чем говорят многочисленные челобитные крестьян. Так, в 1756 году крестьяне пяти шереметевских селений (Селянинова, Теригорева, Погорелкина, Троицкого и Останкова) обратились в вотчинную контору Шереметева со следующей жалобой: «Исправляя в селе Останкове нашим... сенной покос и всякия изделия с женами, мало когда не поголовно». ...которые уже впредь снесть никак невозможно... ибо государыня за дальним от жилищ наших расстоянием та наша всегдашняя бытность привела к самому крайнему разорению и нищете...» Крестьяне писали о тяжести отбывания такой барщины, когда им приходилось для обработки барских полей, уборки сенокоса, разбивки барских садов в Останкине ездить на «господское изделье» за десятки верст от своих домов, а свои наделы, которых едва хватало на пропитание, оставлять не обработанными и дома свои «оставлять в пусте». Просьба их не была удовлетворена, они попрежнему должны были за десятки верст от своей деревни ездить на барщину в Останкино, обрабатывать там пахотную землю, поставлять ежегодно до 10 000 пудов сена и выполнять тяжелые работы по разбивке Останкинского парка.

Особенно тяжелый характер носила барщина в вотчине Серебряные Пруды (бывшей Тульской губернии), куда ссылали неугодных крестьян за всякие «провинности и продерзости».

Развивающееся денежное хозяйство заставляло помещиков считаться с условиями рынка, и, по примеру других крупных помещиков, П. Шереметев, в силу требований времени, в последней четверти XVIII века переводит своих крестьян с барщины на оброк, взимая с каждой души в среднем до трех рублей ежегодно. Суммы получаемого оброка были очень велики и из года в год все более возрастали, так в течение десяти лет, с 1755 по 1765 год, сумма годового оброка, собираемого со всех вотчин, возросла с 12 026 рублей на 150 730 рублей, а по отдельным вотчинам оброк за эти годы возрос в три-четыре и даже в шесть раз.

На крестьянах лежали не только многочисленные повинности в пользу помещика, но и подушные подати, подводные и прочие повинности в пользу государства.

Эксплоатация 147 000 крепостных давала П. Шереметеву огромные средства, которые целиком поглощала светская жизнь. Построив к 1750 году роскошный особняк на Фонтанке в Санкт-Петербурге, над строительством которого работали ученик Растрелли Савва Че-

вакинский и крепостной архитектор Шереметева Ф. С. Аргунов, П. Шереметев предпринял в это же время грандиозное переустройство своей подмосковной усадьбы Кускова. К проектированию он привлек вначале архитектора С. Чевакинского, а затем знаменитого архитектора де Валь и его талантливого ученика архитектора Баженова, строительство и проектирование отдельных деталей он возложил главным образом на домовых крепостных архитекторов Ф. С. Аргунова, А. Ф. Миронова и их помощников и учеников.

В роскошном саду Кускова появляются семнадцать прудов с каналами, на которых плавают нарядные яхты и гондолы. В прудах разводится рыба от простых карасей до всевозможных дорогих и ценных пород. Появляется редкая птица: пеликаны и английские гуси, фазаны и различных пород лебеди, для которых было устроено особое убежище—менажерея. На берегу прудов живописно раскидываются рыбачьи хижины, а на зеленом тенистом острове среди большого пруда сооружаются древние руины.

Кроме прекрасного большого барского дома строятся еще итальянский и голландский домики, грот, украшенный перламутровыми раковинами и скульптурами, олицетворявшими водяную стихию. Сооружается изящное здание эрмитажа с особым приспособлением внутри для подъема гостей на диване в верхнюю залу, где они могли пировать в уединении без услуг дворовых официантов. Для этого был устроен особый подъемный стол, который механически поднимался, будучи роскошно сервированным на 16 кувертов, с многочисленными блюдами обильного меню, и на место опустошавшихся приборов тотчас появлялись на столе новые блюда.

Партер парка завершало легкое здание оранжереи, где росли замечательные померанцы и лавры и зрели персики, лимоны и ананасы. Шереметевские оранжереи—«грунтовые сараи» и теплицы стали пользоваться большой славой, снабжая отводками окрестные поместья. Оранжерея иногда использовалась для «воксалов». Построили скотные дворы и «метрею», куда приводили на показ лучших коров; был устроен зверинец, где содержались сибирские медведи, лоси, ценские олени, дикие козы, американские свиньи. В Кусковском парке появился ряд своеобразных паноптикумов: убежище философов, львиная пещера с покоящимся на лаврах львом с надписью «не ярится, но неукротим», стог сена с группой восковых фигур из двенадцати мужиков в праздничных нарядах, сидящих в разных забавных позах за дубовым столом на тесаных скамьях и угощающихся водкой. Беседка «Трефиль» с надписью: «Найтить здесь спокойство». Появился особый «Храм молчания», где стояли в знак молчания две огромные вазы с крышками; «Пагоденбург», или индейская беседка, с потолком, изображавшим небесный свод; китайская беседка, персидская и китайская палатки, а также всевозможные увеселения и игры, как, например, игра «Малия», каруселя и пр. И среди всех этих забав особое место занимал театр. Балы, куртаги, охота, маскарады, капеллы, оркестры и театр прочно входили уже тогда в быт вельможного дворянства.

2156-16

Царствование Елизаветы и ее двора протекало в непрерывных празднествах. П. Б. Шереметев, следуя духу времени, завел свой собственный оркестр и певческую капеллу, использовав музыкантов и певчих, доставшихся ему от князя Черкасского. Во вновь отстроенном богатом особняке Петербурга устраивались пышные пиры, маскарады и ставились любительские спектакли.

В 1754 году Шереметев принимал Елизавету в Кускове, где устроено было великолепное празднество.

Первые сведения о состоявшемся у Шереметева спектакле относятся к царствованию Екатерины II.

В «Санкт-петербургских ведомостях» от 1765 года имеется заметка, посвященная спектаклю, бывшему у «генерал-аншефа, сенатора, Российских орденов Белого Орла и св. Анны кавалера П. Б. Шереметева», на который были приглашены «дамы и кавалеры первых классов и чужестранные министры». «Представлена была из знатных персон на нарочно сделанном театре французская комедия «Женившегося философа», или «Стыдливого мужа» сочинения стихами господина Перико Де Туша, при которой выбраны были: директором — граф И. Г. Чернышев, указателем мест А. А. Истленьева, собирателем билетов гр. З. Г. Чернышев, директором оркестра князь Трубецкой. Действующими лицами были:

Артист — кн. Хованский.
Мелита — гр. А. П. Шереметева
Дамон — кн. Белосельский
Селианта — гр. Д. П. Чернышева
Финета — гр. П. П. Чернышева
Маркиз Адраст — гр. Сольмс
Лизамок — гр. Строганов
Слуга — гр. П. П. Шереметев

Затем были поставлены «Нравы веков» в одном действии, в которых играли гр. А. П. и В. П. Шереметевы, гр. Д. П. и К. П. Чернышевы, гр. Сольмс, кн. Белосельский, кн. Щербатов и гр. Строганов. После спектакля был ужин на 120 персон». Спектакль прошел с успехом и был повторен 5 февраля в присутствии Екатерины II, после чего был дан ужин на 100 персон, а через три дня, то есть 8 февраля, снова в шереметевском доме, как сообщают об этом «Петербургские ведомости», был маскарад и ужин на 120 кувертов. Через год, 21 февраля 1766 года, в том же доме был устроен спектакль, в котором участвовал в качестве актера наследник престола Павел. Ставились 3 одноактные комедии «Les contretemps» — Де-ля Гранж'а; «Вечеринки по моде» и «Зенеида» Каюзака. На трех актрисах гр. Чернышевых и на дочери хозяина гр. А. П. Шереметевой было бриллиантов и др. драгоценностей на два миллиона рублей [1].

---

[1] История русского театра под ред. Каллаша и К. Е. Эфроса. М. 1914, стр. 206.

П. Б. Шереметев своей постоянной резиденцией имел тогда Петербург; театра в его особняке на Фонтанке не было, и спектакли, как видно из заметок, шли на «нарочно сделанном театре», то есть на временной сцене.

Надо полагать, что до 1768—1769 года П. Шереметев, живший с семьей почти безвыездно в Петербурге, театра в Кускове не имел. Интенсивное строительство в Кускове началось лишь с 1768 года, когда П. Шереметев, потеряв жену и дочь, решил удалиться от шумной жизни двора и зажить на покое.

О возникновении театра сын П. Б. Шереметева Николай Петрович впоследствии писал следующее: «Представился покойному отцу моему случай завести начально маленький театр, к чему способствовала уже довольно заведенная прежде музыкальная капель. Избраны были из служащих в доме способнейшие люди, приучены театральным действиям и играны сперва небольшие пьесы».

Свирепствовавшая в Москве в 1771—1772 годах чума прервала строительные и театральные затеи П. Шереметева, который уехал из Москвы и до самого окончания эпидемии разъезжал со свитой по своим северным вотчинам. Пережив страх эпидемии, немало напуганный прокатившейся волной Пугачевского движения, Шереметев по возвращении в Кусково открывает свои «волшебные» Кусковские сады для всех обывателей Москвы. С той поры на пирамиде, стоявшей при въезде в его усадьбу, появилась доска с надписью: «В селе Кусково распоряжено на сие лето и осень гулянье всем, кому угодно оным пользоваться по воскресеньям и четвергам. В прочие же дни гулянья нет, выключая 28, 29 июня и 1 августа, в которые дни также гуляют, через сие все и приглашаются». Это был красивый жест, сделавший Кусково с тех пор доступным местом для увеселения москвичей. Однако служителям охраны был сделан наказ допускать в сад только прилично одетых. Жест этот ничего не стоил богачу-вельможе и, вместе с тем, создал ему популярность как губернскому предводителю дворянства.

Москвичи, приезжая в Кусково, по воскресеньям тысячами гуляли по садам, играли в различные игры, любовались всякими диковинками, слушали хор и музыку в «воксалах», любовались устраиваемыми фейерверками и по билетам попадали в театр, который тогда среди других затей не играл еще доминирующей роли.

По словам Бессонова, выдающимися певцами этого первоначального шереметевского театра были дворовые Петр Петров и Андрей Чухнов. Актрис было тогда лишь шесть, в том числе передовая Мария Черкасова и Арина Калмыкова, а из танцовщиц он называет лишь «Тюриху и Елизариху»—дочерей дворовых Андрея Тюрина и Елизара Непорошина.

Из молодых певцов тогда уже выделялись С. А. Дегтярев (будущий капельмейстер) и Тимофей Беденков; с ними выступали и сестры их Степанида Дегтярева и Татьяна Беденкова. Надо полагать, что к первому же составу труппы принадлежал и певец Иван Мартынович Кривошеев. Одним из главных устроителей этих спектаклей был сын управителя, пользовавшегося большим почетом

при графском дворе, В. Г. Вороблевский. Таков был первоначальный состав этой небольшой крепостной труппы. Это были все дети крепостных управителей, приказчиков и дворовых людей, приближенных к барину. Основное ядро этой труппы, как мы увидим позднее, сохранялось и в последующие годы развития театра (за исключением Марии Черкасовой, брата и сестры Беденковых, Степаниды Деттяревой и танцовщиц Тюрихи и Елизарихи). Спектакли ставились не регулярно, а от случая к случаю, большей частью по праздникам церковным или семейным.

Бессонов в своей книге, посвященной П. И. Жемчуговой и достопримечательностям Кускова, перечисляет ряд театров: в хоромах находился «домашний театр», в парке был «Турецкий киоск», за Итальянским домиком—«воздушный театр»; в «Гае» был «закрытый», или, как он стал называться позднее, «старый» театр.

На одном из гравированных генеральных планов Кускова показано в парке маленькое, едва заметное здание Турецкого киоска, который вскоре был почему-то снесен. До нас дошел чертеж старого закрытого Кусковского театра (см. ниже), относящийся, по-видимому, уже к тому времени, когда П. Шереметев решил поставить свой доморощенный театр на более широкую ногу, расширив штат актеров и пригласив для их обучения вольнонаемных учителей: певца иностранца и русского актера.

От того времени дошел до нас один любопытный документ—«повеление» П. Б. Шереметева о вновь принятом в труппу крепостном певце: «Открыв нового тенора с отличным голосом,—пишет П. Б. Шереметев,—который бы представлял актера, учить петь у итальянца, играть у русского, уметь кланяться и руками прилично рассуждать. Платья певческого не должно носить, потому что оное приучает ногами криво и гнусно ступать, то и надобно немецкой кафтан и башмаки».

Репертуар этих первоначальных кусковских сцен был, повидимому, еще очень не сложным. Ставились большей частью лишь небольшие русские комедии Сумарокова, а также некоторые иностранные, которые переводились самим же Вороблевским, и небольшие комические оперы. Капелла и оркестр играли тогда доминирующую роль в увеселениях и празднествах Кускова.

Документальных материалов о спектаклях той поры у Шереметевых не сохранилось. П. Б. Шереметев сам лично не особенно увлекался театром. Он завел его, отдавая лишь дань времени и моде. Построив себе роскошный дворец с просторными, светлыми, богато обставленными залами, с галлереями картин, скульптуры, он сам в нем постоянно не жил, поселился в глубине сада в небольшом домике «Уединения», где можно было спокойно сохранять старый уклад жизни: пользоваться горячими лежанками, наслаждаться обедами из старых дедовских блюд в обществе крепостной фаворитки, от которой имелись у него двое детей, получивших усеченную фамилию Реметевых (дочь Маргарита и сын Яков). Все роскошное окружение, созданное им, являлось для него в значительной мере репрезентативным. В дни празднеств и приемов он выходил из

своего дома «Уединения» и переселялся в «большой Кусковский дом». Празднества устраивались на широкую ногу, он любил блеснуть ими перед московской знатью, иностранцами и двором. С особым великолепием он обставил приемы Екатерины II, посещавшей его в 1775, в 1785 и в 1787 годах. В один из таких приемов для въезда Екатерины в кусковскую усадьбу была сооружена великолепная арка, убранная оранжерейными растениями. Символические картины и надписи на ней приветствовали всех приезжавших. На большом пруду стояла нарядная иллюминованная яхта и другие суда, которые встречали гостей громом пушечных выстрелов. Из жителей Кускова и всей дворни была устроена живая картина, девушки в белых платьях и венках усыпали путь цветами. Граф Сегюр, присутствовавший на одном из таких приемов, в своих воспоминаниях говорит, что стол в этот день был сервирован золотою посудой на шестьдесят персон. Граф Комаровский в своих записках писал: «Что всего более удивило меня, так это блато, которое было поставлено перед императрицей. Оно представляло на возвышении рог изобилия, все из чистого золота, а на том возвышении был вензель императрицы из довольно крупных бриллиантов».

Воспоминания современников об этом приеме передают нам, что «большой сад весь блестел огнями; перед большим домом на главном пруду разнообразно иллюминованы были суда, катались посетители и песельники с песнями; два обелиска и колонны на противоположном берегу обращены были в маяки, между ними с вензелем государыни щит; вдали, при конце рукава к Вешнякову, каскады воды из знакомой нам беседки сыпались разноцветными огнями. Подобно древней Ольге, Екатерина пустила из рук голубя с огнем: загорелся щит, начался громадный и дорогой фейерверк», на который затрачено было хозяином, по свидетельству очевидцев, для минутного удовольствия несколько тысяч пудов пороха.

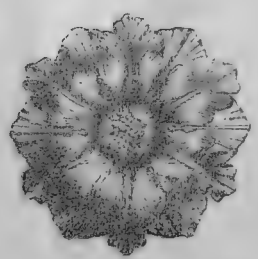
Кусково ежегодно поглощало значительную долю бюджета П. Б. Шереметева. Это было своего рода небольшое княжество или герцогство, недаром П. Шереметев в бумагах вотчинного правления и в устах его многочисленного люда назывался не иначе как «Его Сиятельство граф государь», и этот граф государь, несомненно, чувствовал себя в своей вотчине неограниченным владыкой среди огромного штата собственных крепостных слуг: камердинеров, лакеев, «офисьянтов», свисов (швейцаров), гусаров, скороходов, метрдотелей, кухонпрейберов, кофишенков, поваров, квасников, басманников (хлебников), садовников, зверинщиков, лесников, псарей, соколенников, конюхов, берейторов, среди множества обслуживающего персонала и мастеров различных специальностей, начиная с архитекторов, живописцев, мраморщиков, лепщиков, резчиков до колотеров, оконишников, столяров, паяльщиков, кузнецов и пр.

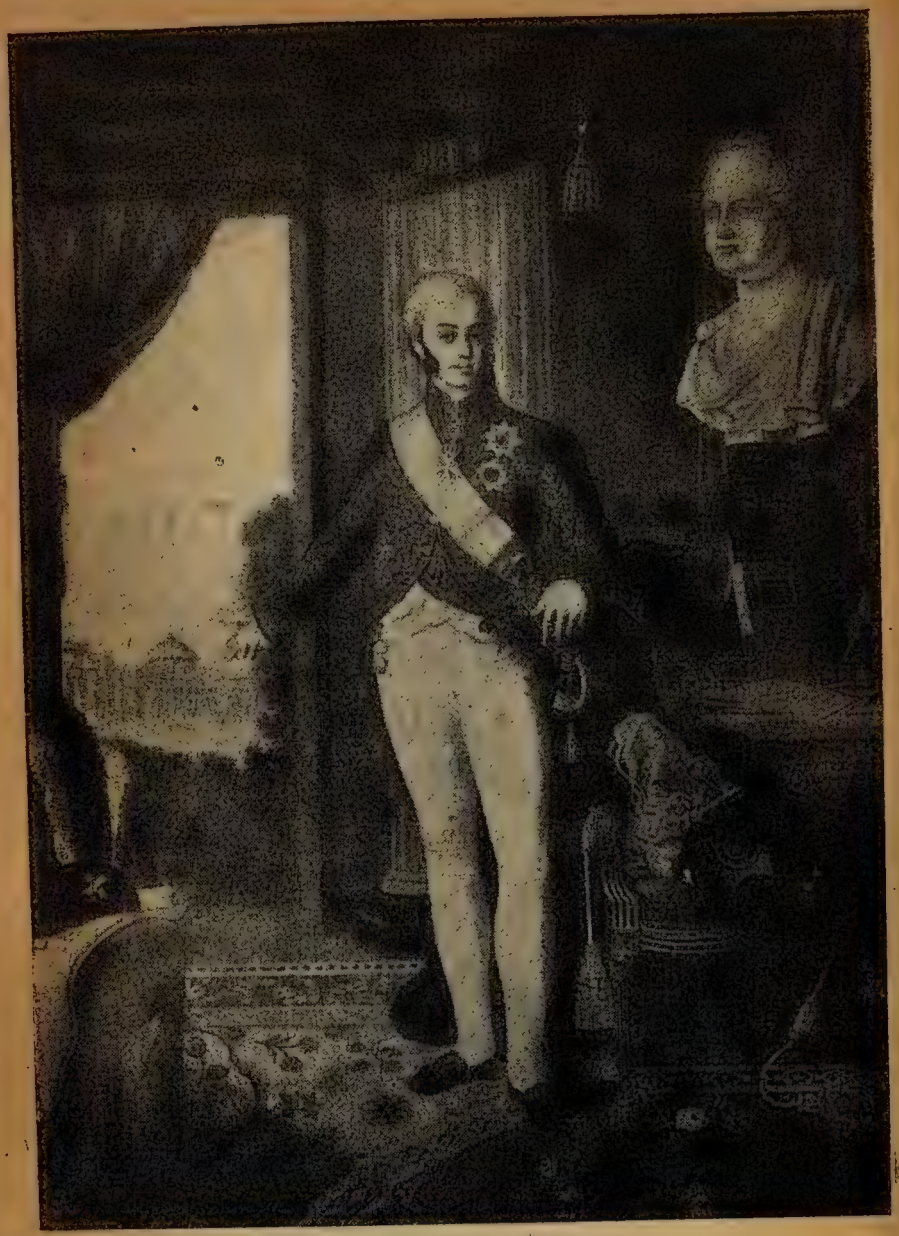
В этом штате из года в год возрастало количество певчих, музыкантов и актеров, особенно после того, как П. Б. Шереметев передал все устройство театральной части своему сыну Николаю Петровичу, только что вернувшемуся из-за границы, человеку уже по-

вого поколения, новых взглядов и вкусов, который вместо сооруженных отцом старомодных затей и паноптикумов (вроде Диогена в бочке и пещеры огнедышащего дракона) взялся, прежде всего, за дело переустройства и развития театра и музыкальной капеллы.

Театр для П. П. Шереметева был уже не только модой, введенной в быт в силу требования времени, но эстетической, культурной потребностью, удовлетворению которой способствовали огромные средства, получаемые путем феодальной эксплоатации с крепостного крестьянства.

РАСЦВЕТ ШЕРЕМЕТЕВСКОГО ТЕАТРА И ЕГО МЕСТО В ТЕАТРАЛЬНОЙ ЖИЗНИ РОССИИ





Граф Н. П. Шереметев
Гравюра Vauthey с портрета худ. Боровиковского

ГЛАВА I

КРЕПОСТНИЧЕСКОЕ ХОЗЯЙСТВО Н. П. ШЕРЕМЕТЕВА

В 1773 году П. Б. Шереметев по возвращении из-за границы сына передал свой театр всецело в его ведение. Об этом сам Н. П. Шереметев писал: «В тогдашнее время—молодые леты, собственные познания мои и склонность к музыке послужили случаем, что покойный отец мой отдал мне в полное распоряжение устроение сей части. Я устремил все мои старания угодить родителю моему, часто в свободные часы занимался наблюдениями, репетициями, доводя сколько можно до лучшего совершенства необработанность назначенных к тому людей, и могу сказать, что видел по возможности плоды моих стараний. Сей маленький домашний театр в состоянии был напоследок давать оперы и аллегорические балеты».

Н. П. Шереметев был человеком с музыкальными дарованиями, большим любителем театра и не плохим музыкантом-виолончелистом. Он значительно усовершенствовал технику игры во время пребывания в Париже благодаря урокам у лучшего виолончелиста Grand Opér'a—Ивара. Нередко он сам дирижировал своим оркестром.

И. М. Долгоруков, бывший в неприязненных отношениях с П. Шереметевым, желая уронить его в общественном мнении и показать его грубость и невоспитанность, писал о нем следующее: «Всю масленицу мы промучились на пробах (репетициях оперы «Нина»). Каждый день их было по две. Шереметев сам управлял оркестром. Ничего не пощажено для великолепия зрелища. Театр помещал до 150 человек. Мы сыграли оперу в последний день масленицы, и граф сам в оркестре аккомпанировал нас на басу. Это составляло главнейшую страсть его во всю жизнь; он и при отце, когда хоромы их играли всякую неделю оперы, бросал гостей, садился в оркестр за свой контрабас и тотчас после театра уходил в свои комнаты, не приветствуя никого из посетителей родительского дома».

Этот отзыв рисует нам П. П. Шереметева как настоящего музыканта, способного увлечься музыкой настолько, чтобы забыть правила светского этикета,—он бросал своих гостей, садился в оркестр и с

упоением играл со своими крепостными музыкантами. Это был человек образованный: четыре года он прожил за границей, обучался в Лейденском университете; много путешествовал по Франции, Англии, Голландии, Швейцарии, был постоянным посетителем парижских театров, впитал в себя дух салонов французских просветителей XVIII века, увлекался Вольтером и особенно идеями Руссо, собрал огромную библиотеку, насчитывающую свыше 16 000 томов, среди которых около 40 процентов составлял раздел по театру и музыке; 10 процентов—литература; 20 процентов—политико-экономический раздел; 20 процентов—духовные книги; 10 процентов—философия.

Философский раздел имел и трактаты античных философов, и книги о масонстве, а главным образом, он состоял из произведений французских и английских философов XVII и XVIII веков. Здесь были блестяще представлены Локк, Лейбниц, Ламетри, Даламбер, Монтескье, Вольтер, Руссо, Дидро. Большим количеством экземпляров была представлена французская энциклопедия. Собраний Вольтера имелось до 100 томов в разных изданиях: в дрезденском издании 1748 года—8 томов, в амстердамском издании 1738 года—7 томов и 1757 года—20 томов, 2 комплекта по 17 томов каждый—неизвестного (должно быть, парижского) издания 1756 года, женевского издания 1768 года—24 тома.

Была вместе с тем и критика на Вольтера: «Заблуждения Вольтера»—2 тома аббата Нанпот (Лион. 1767 года). «Обманы, внушенные г. Вольтером» (Голландия. 1750 года); «Вольтериана, или похвала глупости» (Париж).

Особенно полно был представлен в библиотеке Руссо, его «Исповедь» имелась во множестве экземпляров.

В залах кусковского дворца и фонтанного дома появились мраморные скульптурные бюсты французских философов.

Все это свидетельствует о том, что П. Шереметев принадлежал несомненно к кругу наиболее образованного дворянства своей эпохи.

Увлечение театральным искусством связало П. Шереметева узами дружбы с одним из наиболее передовых и образованных дворян, с театралом екатерининского времени, графом Воронцовым, покровителем и защитником Радищева. Однако Шереметев уступал Воронцову в передовой направленности своих политических взглядов. При всем увлечении искусством, увлечении идеями просвещения он все же оставался верным сыном своей эпохи и своего класса.

Это был, по отзывам современников, «Крез младший». В 1788 году, получив после смерти отца все его многочисленные вотчины, он увеличил их еще новыми приобретениями в западных губерниях и стал самым крупным помещиком в России, владельцем 769 749 десятин земли в 17 губерниях и 210 347 крепостных крестьян. Хозяйство свое он перевел почти исключительно на оброк, и лишь две вотчины он оставил на барщине: Серебряные Пруды (б. Тульской губ.) и Сергеевку (б. Воронежской губ.) да частично сохранил своеобразный вид барщины в тех селениях, которые территориально тяготели к резиденции помещичьего двора и непосредственно обслуживали его нужды.

Н. П. Шереметев был человеком той эпохи, когда начали обостряться основные противоречия феодально-крепостнического времени, когда феодальные устои становились тормозом дальнейшего развития. В нем самом происходила борьба двух начал. С одной стороны, как мы говорили, это был образованный и передовой человек, увлекавшийся театром, литературой, искусством, человек с большими эстетическими наклонностями, либерально относившийся к окружающим подчиненным, увлекавшийся идеями Руссо и пр., с другой стороны, в нем жил типичный феодал-крепостник, все благосостояние которого зиждилось на эксплоатации крестьянства.

Основным источником дохода с вотчин у П. Шереметева был оброк. В 1798 году он получил чистого оброка с крестьян своих вотчин 413 237 рублей (или 1 136 461 рубль в переводе на стоимость рубля 1913 года). По сравнению с 1765 годом П. Шереметев увеличил оброки в 2,7 раза, а в некоторых южных вотчинах: Борисовке, Алексеевке оброк возрос в 5—8 раз. Оброк, взимавшийся в размере 12 рублей с тягла, ложился большой тяжестью на основную массу крестьянства, и нередко за отдельными вотчинами накапливались недоимки с тех крестьян, которые не в состоянии были выплатить этой суммы.

По описи, произведенной в 1801 году, все имущество крестьянина села Иванова И. Красильникова было оценено в 13 рублей 51 коп.— естественно, выплачивать ежегодно 5—6 рублей с души оброка таким крестьянам было не под силу. В этих случаях П. Шереметев требовал, чтобы «всякая вотчина, или селение отвечало полным оброком не взирая на то, что ежели на ком, что и оставалось в недоборе, то пополнить должны всем селением, или вотчиной»[1], то есть вся вотчина должна была отвечать за неплательщиков.

П. П. Шереметев жил на широкую ногу. Имея прекрасный особняк, доставшийся ему в Ленинграде на Фонтанке, он перестраивает его залы внутри сообразно с новыми веяниями в архитектуре, перестраивает также и отцовскую усадьбу Кусково, заново строит театр в любимой своей охотничьей резиденции—Маркове и, наконец, в 1792—1797 годах создает прелестный дворец-театр в Останкине, мечтая в то же время в центре Москвы на Никольской улице создать грандиозный дворец искусства.

Все эти строительные затеи требовали огромных средств, выжимавшихся, как мы уже видели, всеми путями с крепостного крестьянства, требовали также и квалифицированных мастеров, которые брались главным образом из крепостных же людей.

В 1795 году только в одном старом китайском доме на Никольской улице жило 672 человека дворовых[2], а если прибавить

---

[1] Повеление Н. Шереметева Вощажниковскому вотчинному правлению от 1800 г. Ярославский обл. архив. Из рукописной монографии К. П. Щепетова «Крепостное право в вотчинах Шереметева».

[2] По спискам дворовых Никольского дома графа Шереметева, составленным С. А. Мочалиным на основании исповедных ведомостей церкви Троицы, что в Старых полях Китайского сорока. Московский областной архив.

сюда дворню, обслуживавшую Петербург, Кусково, Останкино и другие вотчины, где были господские дома, то получится цифра, значительно превышающая 1000 человек дворовых, среди которых была большая прослойка крепостной интеллигенции, в том числе и специальный театральный штат.

На этих феодально-крепостнических устоях и развивался театр Шереметевых, выросший в 80—90 годах XVIII века в большое интересное и культурное предприятие. Как и все подобные предприятия частных лиц, он был недолговечен, зависел всецело от интересов владельца, и следовательно, был подвержен всяким случайностям.

О судьбе таких крепостных помещичьих театров особенно красноречиво говорит письмо к Шереметеву помещика-театрала, князя П. Волконского, присланное ему в 1797 году из усадьбы Кривцово. «Театр мой, и все принадлежащее к нему рушилось, и актеры мои лучшие живут с сыном в Москве, и так мне нечем уже заниматься, да вправду сказать, все прискучило. Бывало, я ролями занимался, а ныне уже из актрис сделались швеи и всякий вздор шьют в пяльцах у дочерей. Вот, мой друг, какое превращение. Музыканты мои так же в разноте. Егорыч с лучшими в Москве, а со мною некоторые при должностях, а музыка у меня всегда, то есть не моя, а чужая, которые со мною у них ученики чужие, и всегда у меня зорю играют. Ты, мой друг, никогда слышать не хотел, чтобы я театр бросил, но вот сбылось это, и он совсем пал, решился сам собою, не знаю, встанет ли когда нибудь» [1].

Такова же была судьба и крепостного театра Шереметевых. Все это были здания, построенные на песке,—здания, которые не могли иметь будущего и которые окончательно были снесены после падения феодально-крепостнического строя. Лишь учитывая все эти обстоятельства, можно понять историю крепостного театра Шереметевых, поставленного владельцем на большую высоту среди других домашних крепостных театров в эпоху расцвета дворянской культуры и крепостнической эксплоатации народных масс.

---

[1] Ленинградский областной центральный исторический архив (ЛОЦИА), Шереметевский фонд, карт. № 84.

ГЛАВА II

УСТРОЙСТВО И ОБОРУДОВАНИЕ ТЕАТРОВ ШЕРЕМЕТЕВЫХ

Характеризуя театральное дело П. Шереметева, необходимо остановиться на следующих театральных комплексах, которыми в той или иной степени пользовался П. П. Шереметев и о которых дошли до нас документальные сведения: старый закрытый театр, новый театр и воздушный открытый театр в Кускове; театр в Москве на Никольской улице, театр, купленный Шереметевым у Талызиных на Воздвиженке, театр в Марковской вотчине и дошедший до наших дней дворец-театр в Останкине.

Следует также остановиться на двух не осуществленных проектах: грандиозного театра в дворце искусств в Москве на Никольской улице и переносной сцены в Египетском павильоне дворца Останкино.

О Турецком киоске, который П. Бессонов считал первым театром П. Б. Шереметева, не сохранилось никаких сведений.

Самыми старыми материалами, дошедшими до нас о шереметевских театрах, являются чертежи старого закрытого Кусковского театра, построенного П. Б. Шереметевым, вероятно, еще в 60-х годах XVIII века. В этом театре происходили первоначальные несложные постановки крепостной труппы, в нем же начал развертывать свою театральную деятельность и вернувшийся в 1773 году из-за границы П. П. Шереметев.

Закрытый театр находился в особом, специально для него построенном помещении, он представлял деревянное здание, которое имело 24 сажени в длину, сцена и зрительный зал по длине были совершенно равными—по 8 саженей, служебные помещения за кулисами—4 сажени и фойе вместе с ложей 4 сажени. В этом театре Шереметев принимал Екатерину II в 70-х годах XVIII века.

Зрительный зал старого Кусковского театра был построен в плане итальянских театров с закрытыми ложами, располагавшимися в два яруса. Высота зрительного зала была равна 4 саженям 2 аршинам, а высота каждого яруса лож—4 аршинам.

Продольный разрез «Закрытого театра»

В партере стояли в шесть рядов лавки с «выгибными» спинками, обитые красным сукном.

Декоративно зрительный зал и авансцена были оформлены в стиле рококо, причем оба яруса объединялись пилястрами композического ордера.

Над служебной ложей, которая помещалась над просторным, шириною в 4 аршина оркестром, был огромного размера лепной картуш.

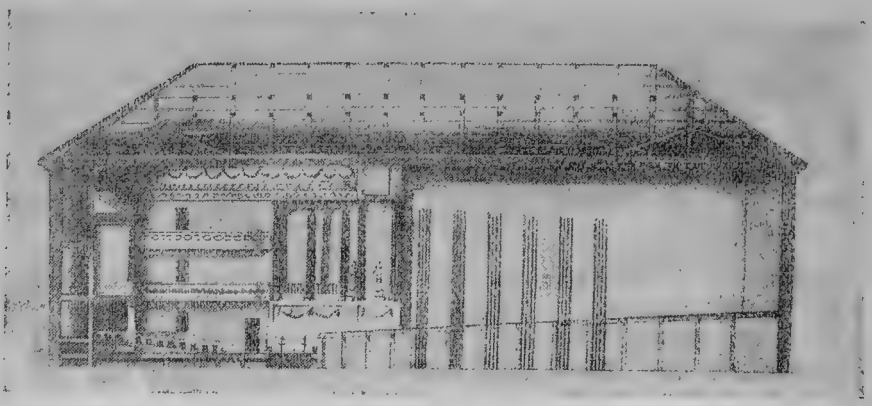
Сцена протяженностью была равна зрительному залу. Закрепленный планшет имел настолько большой скат, что высота подпола под авансценой, равная 1 аршину, под арьерсценой равнялась 3 аршинам. Трюма (нижнего машинного отделения) не было, кулисы передвигались на деревянных рельсах, которые лежали на планшете сцены. Над сценой развитого машинного отделения не было.

За сценой помещались уборные: в верхнем этаже были женские уборные, которые сообщались дверью со сценой, в нижнем этаже—мужские уборные, дверь из которых выходила под сцену, откуда по лестнице актеры выходили на сцену.

Новый театр был отстроен в июне 1787 года, и вскоре в нем был дан спектакль в честь приезда в Кусково Екатерины II.

Новый театр общей протяженностью был почти таким же, как старый, но благодаря переоборудованию он стал значительно удобнее: старый театр был построен по типу итальянских театров, с закрытыми ложами, в новом театре вместо закрытых лож сделали открытые висячие балконы в два яруса, иначе говоря, новый театр построили по типу французских театров. Благодаря такому переоборудованию зрительный зал в длину увеличился, и, что особенно важно, он получил овальную форму, которая была наиболее целесообразна как в зрительном, так и в акустическом отношении. Всего зрительный зал стал вмещать 150 человек (см. рис. 3).

Оркестр занимал, как и в старом театре, большое место: в длину он имел 1 сажень $1\frac{1}{2}$ аршина, а в ширину 5 саженей 2 аршина. В оркестре стояли параллельно авансцене три четырехсаженных лавки для музыкантов и между этими лавками два пюпитра такой же длины, как и лавки. Оркестр вначале отделялся от зрительного



«Новый театр» в Кускове

зала глухим барьером, который впоследствии заменили балюстрадой. Между оркестром и первым рядом амфитеатра был большой проход шириною в 1 сажень, который заканчивался двумя дверями.

Всего амфитеатр имел десять рядов, расположенных в подковообразной форме.

Против сцены в бельэтаже находилась генеральная ложа, которая делила балконы на правую и левую стороны.

Старый театр имел ярко выраженное оформление в стиле рококо, новый театр оформили в стиле классицизма XVIII века. Стены его были окрашены в нежно-голубой цвет. Боковые ложи над оркестром, авансцена и генеральная ложа были оформлены в канелированных колоннах коринфского ордера, потолок резко отграничивался от стен богато оформленным антаблементом и глубокой наддугой. Преимущественным орнаментом в оформлении зрительного зала стал орнамент волны, аканта и гирлянд.

Таким образом, в оборудовании зрительного зала наибольшее внимание было обращено на то, чтобы внести совершенно новое оформление в расположении мест по типу французских театров, с открытыми балконами, а в художественном оформлении стиль классицизма XVIII века.

Огромное значение на этом этапе получает сцена. Здесь были произведены коренные изменения. Если сцена старого театра имела 8 саженей 1 аршин, то в новом театре ее делают протяженностью в 12 саженей, то есть сцена вырастает в длину на 50 процентов. В области же театрального оборудования происходит настоящий переворот: появляется оборудованный трюм, в котором передвигаются кулисные каретки. Высота трюма у первых кулис достигает 2 сажени, у шестых кулис—1 сажени 1 аршина, а в конце авансцены—1 сажени 2 аршин. Особенно было поднято чердачное помещение: в старом театре высота чердака достигала лишь 1 сажень 2 аршин, в новом театре высота была равна 2 саженям 2 аршинам.

Эти измерения указывают на то, что в новом театре было оборудовано машинное отделение и трюм.

В таком виде театр просуществовал до октября 1789 года.

Неудобством его являлось то, что служебные помещения были слишком недостаточны как на сцене (уборные, кладовые и пр.), так и в зрительном зале (фойе), но главное, что не удовлетворяло Шереметева,—это малая вместимость зрительного зала (зал был рассчитан только на 150 человек), а в самом оформлении зала, отличавшемся строгостью и некоторой скупостью в орнаментике, недоставало, излюбленных для ранних фаз классицизма, элементов декоративности и нарядности, поэтому при переоборудовании этого театра были широко использованы типичные для классицизма XVIII века мотивы различных шелковых, атласных и бархатных драпировок в виде фестонов, подзоров, косяков и полотенец, украсивших балконы и ложи театра.

Для того, чтобы расширить служебные помещения, Шереметев, как это видно по плану нижнего этажа, намечает пристройки.

В повелении за № 162 от 3 октября 1789 года уже имеется сообщение о торгах на лес «к пристройке Кусковского театра», в которых Пряхин делает очень выгодную сделку, «удешевившую пристройку на 500 рублей».

Эта пристройка дала просторное фойе и удобные «кабинеты»—уборные актеров.

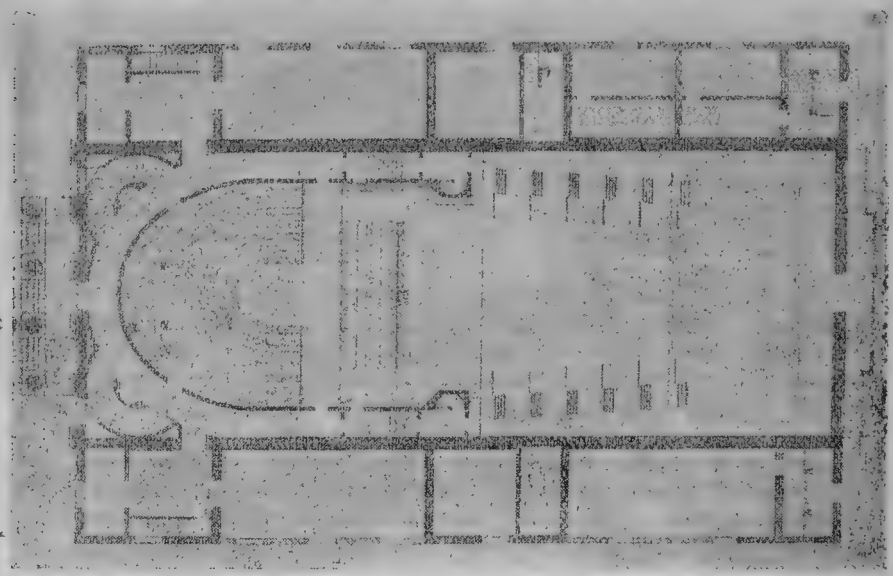
В описи «Кусковского дворца и прочих строений от 1808 года» дается описание этих уборных. Они были расположены с двух сторон сцены, одна сторона была женская, а другая—мужская, причем в мужской половине были расположены уборные—«Жанфанелиевы комнаты» (балетмейстера Чианфанелли и его жены), обставленные с большим комфортом.

Женские уборные были разделены на общую уборную для актрис, уборную танцовщиц и отдельные кабинеты для примадонн.

В общей уборной для актрис, или, как ее называли, «кабинете, в котором одеваются актрисы», стены были «обиты русскими бумажками по розовой земле цветочки, вазики и птички... ...Во всю стену зеркало от полу до потолка в двух стеклах в золоченой раме...» Тут же стояли столы, кресла березовые, у которых сиденья и спинки были плетеные из тростника, и ширмы, «выкрашенные зеленою краскою с цветами».

Точно так же была обставлена «комната, где одеваются танцовщицы». Там было такое же зеркало, а «стены были обиты бумажками по песочной земле фестоны и бусы».

Более парадно были обставлены уборные примадонн; они состояли из двух комнат: кабинет имел обитье «бумажное французское по перловой земле с вазиками и цветочками, а прихожая комната обита французскими бумажными обоями с корзинками цветов, с медальонами, купидонами и птичками». Почти все они обставлены были одинаково: стол, покрытый «стамедной темноголубой скатертью», на столе два посеребренных канделябра и «зеркало в деревянной раме, раскрашенной под цвет красного дерева, а на нем шпрендель резной



План нового кусковского театра, нижнего этажа

золоченый», стулья ольховые, с кожаными подушками. На окнах занавес клетчатая зеленая с белым. У каждого кабинета была прихожая, и при ней чуланчик.

Для актеров были отведены две большие комнаты, находившиеся одна над другой. Эти комнаты были обиты «русскими бумажками по белой земле цветочки и китайцы». В них стояли сосновые столы и простые лавки. Впоследствии во второй мужской уборной был сделан гардероб.

В таком виде эти уборные были окончательно отделаны только в июне 1791 года, тогда как сама пристройка была закончена уже в апреле 1790 года.

В зрительном зале работа проходила в 1790—1791 годах в несколько сроков: сначала расширили ряды амфитеатра за счет уничтожения боковых проходов у оркестра; произвели позолоту и закончили роспись плафона.

В первой половине 1791 года были произведены драпировочные работы. В нижних галлереях правый и левый балконы были задрапированы 9 фестонами с каждой стороны. Эти фестоны из белого атласа были снизу и сверху обложены мишурным позументом с золотой бахромою. Между фестонами были даны голубые банты. Все эти драпри объединялись в одно целое золотистым шнуром с 35 мишурными кистями.

Точно так же были задрапированы балконы второго яруса.

Таким образом, на голубом фоне стен драпировка отливала множеством белых атласных блестящих складок, оттененных золотом шнура, позумента и бахромы.

В июле 1791 года эти галлереи были оформлены еще балюстрадами. Балясины в количестве 224 штук заменили глухую стенку балконов. (За резьбу балясин было заплачено Сполю 440 рублей, а за золочение их 221 рубль 20 коп.)

Кроме балюстрад и колоннады театра, позолота была настолько обильна, что современник, посетивший Кусково в 1793 году, писал: «В саду находится изящный театр, внутри почти весь вызолоченный и потому весьма похожий на прежний Королевский театр в Версале» [1].

Актерские ложи находились над входом в оркестр. Они располагались за резной балюстрадой между двумя парами колонн. Их балюстрада была задрапирована голубым атласом, а между колоннами висели белые атласные драпировки с подзорами, отделанные золотой бахромой и с золотыми шнурами. На стенах лож, обитых бумажными обоями «по белой земле с цветами и птичками», висели зеркальные пастенники с хрустальным убором. Кроме того, для этих боковых лож в конце 1791 года были сделаны резчиком Сполем «4 лампы антик деревянные резные с позолотой». Очевидно, это были прекрасные осветительные приборы очень тонкой художественной работы, так как за каждую лампу было заплачено Сполю по 250 рублей, а все эти лампы обошлись в 1000 рублей.

В 1792 году Пряхин построил парадиз (верхнюю галлерею), который также был задрапирован с внешней стороны белыми фестонами, а под ним находились лепные медальоны работы мастера Албанио, который в течение трех месяцев работал над лепными украшениями Кусковского театра.

Особенно торжественно была оформлена графская ложа: стены ложи были обиты голубым штофом и вверху обрамлены белыми и голубыми фестонами.

Пышные драпировки из голубой тафты на белой атласной подкладке обрамляли ложу и могли быть спущены, чтобы отделить ложу от зрительного зала. Вся эта роскошная драпировка оттенялась золотым позументом с бахромой и золотым шнуром с большими тяжелыми кистями. Кроме того, голубая бархатная драпировка шла по балюстраде ложи.

Ложа освещалась двойными стразовыми «шенданами» с гирляндами подвесок и с хрустальными пирамидками, а в центре ложи спускалась хрустальная люстра.

Вся ложа была устлана алым сукном, в ней стояло девять стульев, из которых выделялся «стул для царской фамилии, резной, золоченый, сиденье и спинки обиты голубым бархатом и обложены в два ряда позументом», а остальные шесть стульев «с расписанными ножками и два стула с резными ножками» были обиты голубым плисом.

Перед ложей был постлан бархатный ковер и висел хрусталь-

---

[1] Путешествие русского императорского посольства в 1793 г. в Оттоманскую Порту (Brief einer Estländers an einen seiner Freunde in Revel. St. Petersbourg 1803 г.)

ный фонарь о четырех ярусах с хрустальными подвесками и с шестью медными трубками, в каждом из которых было четыре трубки для свеч.

По бокам входных дверей графской ложи стояли две статуи, державшие жирандоли, работы скульптора Гаттенберга, которому принадлежали и статуи на авансцене (в нишах).

В партере так же, как и в амфитеатре, скамейки были обиты алым сукном.

В оркестре пол был покрыт ковром с шахматным рисунком зелёного и белого цвета.

Зрительный зал освещался канделябрами, которые вносились во время антрактов слугами, одетыми в голубые ливреи. С центра плафона спускалась парадная люстра с шестью фонарями, в каждом из которых горело по четыре свечи, люстра была пышно украшена хрустальным убором.

Зрительный зал отделял от сцены голубой шелковый занавес.

Таким образом, весь зрительный зал был оформлен в голубом и белом тонах, которые не только отвечали стилю классицизма XVIII века, но были присущи геральдическим цветам графской фамилии Шереметевых.

Полностью новый кусковский театр был закончен и оформлен в середине 1792 года.

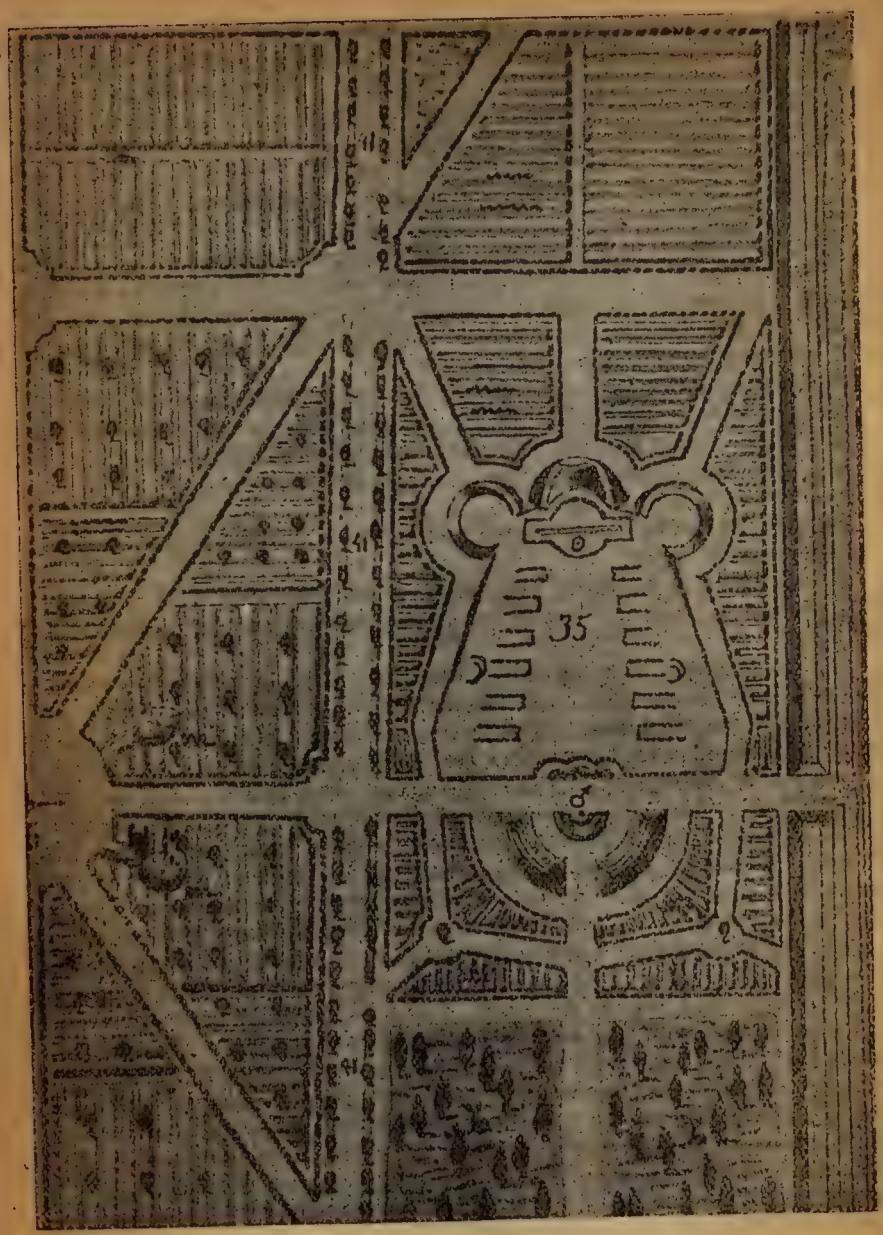
П. Бессонов указывает, что театр проектировался тем же архитектором де Вальи, который проектировал «Дом» и «Эрмитаж» в Кускове.

«К сожалению, меньше всего можно узнать о прошлом театра в Кускове,—говорит Бессонов,—архив, здесь хранившийся, заметно посещаем был каким-нибудь театралом прежде, а может быть, как увидим далее, очищен давно от щекотливых подробностей по приказанию самого хозяина: только все почти, касающееся театра, отсюда выпуто, так что даже в обертках «описи театру» вставлены совсем другие бумаги. Валли начертал только план; сам Петр Борисович соображался еще с планом старого театра Московского: довершение было после делом Гонзаго, равно как и своих художников и мастеров, во главе которых стоял архитектор Миронов».

Об авторстве нового кусковского театра одним из современников в 1787 году было написано следующее: «на оном же Семичастном лугу строится новый большой театр на подобие храма, по выписанным из Парижа планам и рисункам наружных и внутренних украшений сочинения Парижского архитектора Друэ»[1]. Эти указания на Друэ документально подтверждаются письмами Ивара. Однако Друэ, бывший первым механиком королевского театра в Версале, присылал Шереметеву лишь проекты, относящиеся к оборудованию театра. Архитектурное же оформление, надо полагать, принадлежало де Вальи. Хотя документов о том, что театр проектировал де Вальи, не сохранилось, тем не менее отрицать его авторство в проекте нет никаких оснований.

---

[1] «Краткое описание села Спасского Кусково то-ж». Москва, 1787 г.



План «воздушного» театра в Кускове

Нам хорошо известно, что Шереметевы пользовались при проектировке своих дворцов и театров вольнонаемными архитекторами, но эти проекты почти всегда изменялись, и окончательные рабочие планы в подавляющем большинстве случаев принадлежат крепостным—русским зодчим. Весьма вероятно, что так обстояло дело и в данном случае. До нас дошли только планы и разрезы этого театра, подписанные крепостным архитектором Мироновым, который использовал проекты де Вальи и, творчески переработав их, приблизил к русской национальной архитектуре.

Воздушный театр находился в парке между Итальянским домиком и давно уже снесенным деревянным бельведером.

Место было прекрасно спланировано; и до сих пор еще можно различать там контуры отдельных частей этого театра. От Итальянского домика ведет аллея в глубь сада. По этой аллее росли вековые деревья, которые кое-где еще сохранились до наших дней. Боскеты образовывали зеленый коридор.

Перспектива аллей уходила вдаль, но, пройдя несколько саженей, неожиданно зритель попадал в театр, образованный зелеными насаждениями: написанный на холсте живописный занавес создавал глубокую перспективу, отделяя амфитеатр от сцены.

По обе стороны от входа в воздушный театр подымались две насыпи, образовывавшие форму полукруга; на этих насыпях располагались места для зрителей в виде ступеней-лавок из дерна, внизу проходила углубленная дорожка,—это было место оркестра, а затем, повышаясь, шла зеленая полукруглая сцена, густо обсаженная деревьями.

На сцене воздушного театра в Кускове кулисы образовывались деревьями и кустарниками в виде боскетов, но были и «подставные декорации и кулисы». П. Бессонов упоминает в своей книге, что в его время сохранялись даже места для кулис и подставной декорации, то есть, очевидно, сохранялись какие-то платформы и рельсы, по которым передвигалась и устанавливалась декорация, так, например, в «пастушьей» опере «Тщетная ревность, или перевозчик Кусковский» устраивалась особая платформа, по которой от одной зеленой кулисы проплывала лодка до другой зеленой кулисы, в то время как декорация представляла озеро.

Благодаря замкнутости сцены звук не рассеивался и слышимость в этом «воздушном» театре была хорошей.

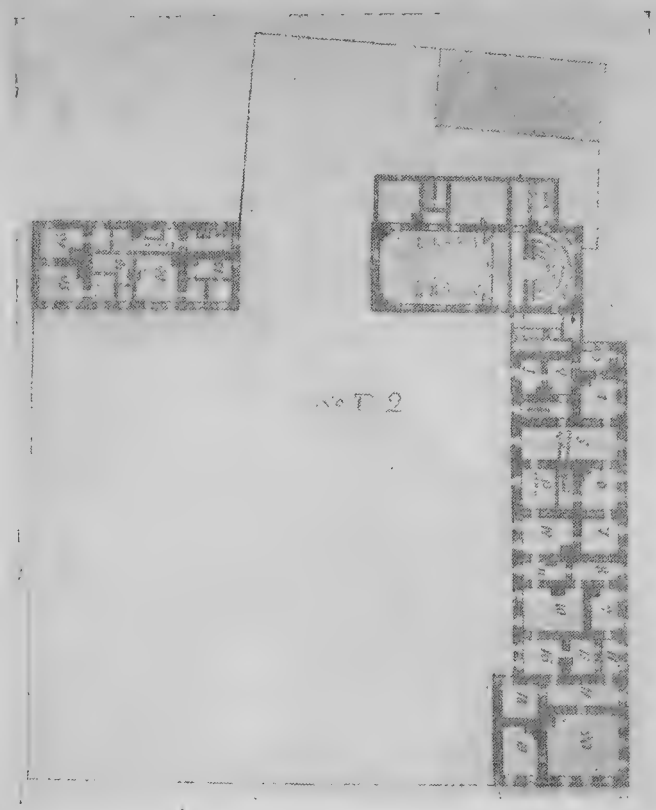
Прекрасно иллюминованная естественная декорация создавала в летние вечера феерическое впечатление.

На этой «воздушной» сцене шли небольшие оперы: «Роза и Колас», «Говорящая картина», комедия «Оракул», «Тщетная ревность, или перевозчик Кусковский»—пастушья опера в 2-х частях и др.

Воздушные театры XVIII века были распространенным явлением в богатых дворянских усадьбах.

Воздушный театр Станислава Августа Понятовского в Лазенках имел амфитеатр для зрителей на берегу, а сцена была построена на острове посреди пруда.

Воздушные театры дожили до начала XIX века. В Павловске

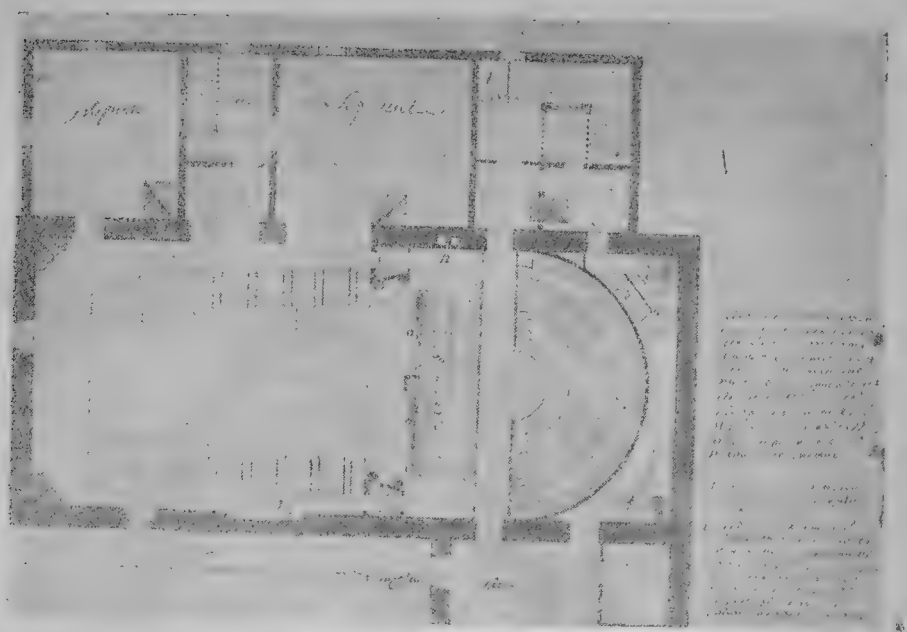


Средний этаж Московского дома

такой театр был устроен в 1811 году, амфитеатр его состоял из насыпи в три яруса. Сцена находилась на несколько повышенной площадке, окруженной трельяжами, обвитыми густой зеленью, которые и являлись кулисами. Когда пьеса шла в живописных кулисах, то к этим трельяжам, по мере надобности, приставляли расписанные щиты. Сцена от амфитеатра и несколько углубленного в землю оркестра отделялась занавесом, для спуска которого служило перед оркестром небольшое углубление. Повидимому, такое же углубление для занавеса было и в Кусковском театре.

Московский театр Шереметевых на Никольской улице в Китай-городе являлся постоянным зимним театром. Он помещался в большом доме Шереметевых, который достался им от князя А. М. Черкасского, и был расположен на Никольской улице.

Театр занимал три этажа специального флигеля, который шел перпендикулярно главному жилому флигелю дома и был связан с ним деревянной лестничной клеткой. В первом этаже находились служебные постройки и вестибюль, а средний и третий этажи были заняты театром.



План Московского театра после переоборудования

Надо полагать, что Московский театр, так же, как и Кусковский, являлся одним из самых старых крепостных театров Шереметевых. Во всяком случае, театр уже существовал в семидесятых годах XVIII века, но точно датированные сведения о постановках в нем мы имеем, начиная лишь с 1780 года: 5 ноября там была поставлена итальянская опера «Колония, или новое селение».

На зиму обычно вся труппа из Кускова переезжала в Москву в «Китайский» дом. Все постановки шли исключительно в зимнее время: в декабре 1784 года шла опера «Инфанта Заморы», 24 ноября 1785 года шла опера «Самнитские браки», 10 декабря 1786 года — «Царица Голкондская» и др.

Судя по сложности тех постановок, которые ставились на сцене этого театра, надо полагать, что он являлся развитым театральным организмом и имел хорошо оборудованную сцену с машинным отделением.

Однако и этот театр не мог удовлетворить Шереметева: в июле 1789 года отдается повеление за № 115 о переустройстве зрительного зала и авансцены, а через два дня в новом повелении за № 116 говорится о реорганизации сцены и машинного отделения.

Крепостные архитекторы А. Ф. Миронов и Г. Е. Дикушин летом 1789 года работали по переоборудованию Московского театра. В зрительном зале разрушили и совершенно упразднили нижние ложи, а вместо них был построен амфитеатр в четыре ряда. Авансцена была несколько увеличена за счет передвижки рампы в сторону

оркестра и оформлена «четырьмя золочеными колоннами» и двумя золочеными резными панно, которые позднее были использованы в оформлении дворца Останкино. Оркестр был уменьшен, а образовавшееся свободное пространство было использовано для прохода, причем вход в оркестр был сделан со стороны амфитеатра.

Театр был длиною в 10 саженей, а шириною 4 сажени 1 аршин, зрительный зал вместе с круглым коридором имел в длину 3 сажени, оркестр—2 аршина 12 вершков, авансцена—2 аршина 12 вершков, а сцена—5½ саженей.

К сцене примыкали две уборных актеров и актрис.

Несмотря на свои размеры, сцена была хорошо оборудована. В трюме передвигались кулисные каретки, которых сначала было в пяти планах сорок штук, затем количество дежурных кулис стали сокращать.

Машинное отделение имело 17 «машинных баранов», декорации поднимались и опускались не только всей системой этих воротов с валом, но и совместным действием противовесов. Небольшая сцена позволяла пользоваться только четырьмя противовесными проходами, в которых ходили «4 свинцовые гири весом в 24 пуда 12 фунтов». Сложность машинного отделения характеризует количество бухт, которых было, как показывает опись, «75 пучков веревок мерою в 225 саженей».

Машинное отделение имело и шумовые приспособления: раскатный гром, от которого осталось «3 чугунных ядра», «колесо громовое» и «2 трубы громовые». В комнатах нижнего этажа хранилась бутафория, о которой опись обще говорит: «разной театральной мелочи 285 штук, и еще 17 возов, 8 деревянных колонн, один камин, 82 штуки бумажные, деревянных штук 30».

В машинном отделении находилась 51 завеса с поддугами, а кулисы, повидимому, хранились на арьерсцене.

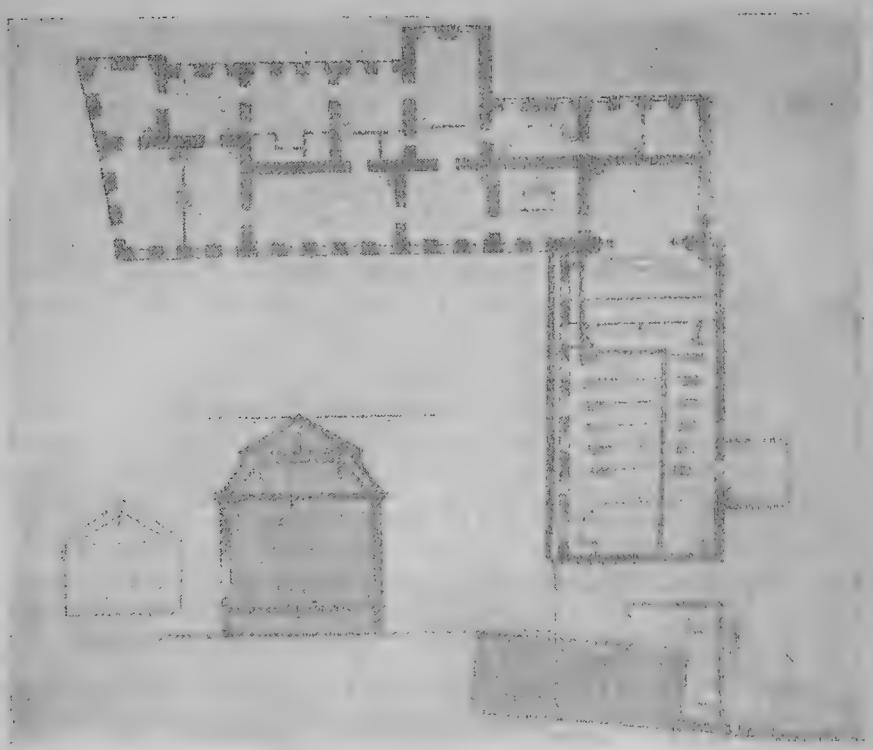
В таком состоянии Московский театр просуществовал до 1803 г.

6 марта 1800 года Шереметев приказал по случаю назначения к продаже Китайского дома «все находящееся в театре того дома: машины, декорации и пр. к театру принадлежности, выбрав бережно, перевезть бережно в новокупленный дом графа Разумовского, выбрав там удобное место к помещению оного; людей же перевезти в тот дом и разместить на первый случай, оставить до времени, когда я сам буду в Москве, ибо тогда разместятся на месте, которое назначу я сам, где кому жить, и потому никаких поправок и починок по тому дому не делать, ибо оные на счет приняты не будут».

Очевидно, Шереметев рассчитывал устроить свой новый театр в доме гр. Разумовского, что, однако, не осуществилось.

Нам известно также, что Шереметевым был куплен дом на Воздвиженке у Талызина; в этом доме был театр Талызиных размером 14½ саж.×6 саж., но сведений о нем не сохранилось.

Марковский театр был построен в излюбленном охотничьем месте Шереметева—Маркове (близ Коломны). Туда собирались из соседних имений московские друзья Шереметева, чтобы



План дома Талызиных

вволю поохотиться, а долгие вечера охотничьих сезонов можно было коротать не только дома, но и наслаждаться несложными постановками небольших опер, комедий и балета.

Первое распоряжение о постройке театра в Маркове было сделано 10 августа 1790 года, когда и отпустили архитектору Миронову на постройку триста рублей.

Лес был заготовлен еще в ноябре 1790 года в самом Маркове.

Проект Миронова был утвержден, и 24 мая 1791 года было приступлено к строительству этого театра.

Театр в Маркове имел в длину 13½ саженей, а в ширину 4½ сажени. Большая протяженность его заставила в середине двух стен дополнительно поставить столбы с пазами, куда и вставлялись бревна, вся же постройка была срублена в угол, то есть так, как обычно рубятся избы. В театральном зале у авансцены и у балкона в зрительном зале на известном расстоянии от стен были поставлены четыре столба, «обитых бумагой-политурой и выкрашены красной краской, на которых утверждены балки потолка».

Зрительный зал имел небольшой партер, в котором стояли восемь кресел, обитых зеленым штофом, из которых два кресла имели «назади выгибы, и подушки откидные желтые».

За этим рядом кресел шли четыре ряда небольшого амфитеатра, с деревянными «скамейками», обитыми красным сукном, обложенным желтой тесьмой». В конце зрительного зала помещалась вверху висячая галлерея, поручни которой поддерживала балюстрада, выкрашенная в белый цвет. На галлерее было семь рядов лавок «простых, столярной работы».

В зрительном зале потолок был подбит холстом и выбелен.

Сцена с кулисами, передвигавшимися по деревянным рельсам плашпета, простые паддуги и задник,—вот и вся неприхотливая обстановка барского театра в сельской местности, куда лишь изредка вместе со своими гостями приезжал Шереметев, собирая к себе на спектакли соседних помещиков.

Большинство описанных театров было загородными театрами, Московский же театр ни по своим размерам, ни по своему оборудованию не удовлетворял Шереметева, увлеченного, как это можно видеть по его переписке с парижским корреспондентом Иваром, большими театральными замыслами. Он бросает большие деньги Ивару, чтобы получить новинки в области театрального искусства Парижа, он советуется с ним о машинизации театров и, наконец, открывает ему свою заветную мечту—построить большой и превосходно оборудованный театр, в котором возможно было бы ставить любые сложные постановки больших опер, для которых сцены всех его предшествующих театров с их машинным оборудованием были все же недостаточными.

Ивар высылает Шереметеву планы и разрезы первоклассных европейских театров, высылает специально составленные для Шереметева планы машинного отделения, наконец, Шереметев поручает Ивару подыскать хорошего архитектора, знакомого с театральным строительством, он высылает ему план строительной площадки и предлагает составить проект дворца, в котором главное место занимал бы оборудованный по последнему слову техники театр, а вместе с тем, чтобы ряд залов дворца являлись бы своеобразными галлереями живописи, гравюр, скульптуры, нумизматики, натуральной истории, физики, анатомии, а также монцкамеры, кунсткамеры и пр.

Все эти залы вместе с тем в дни спектаклей являлись бы и фойе театра. Там же должна была разместиться и большая библиотека.

Присланные планы из Парижа для Никольского дворца-театра—дворца искусств, не удовлетворили Шереметева, и он пишет Ивару: «Комнаты слишком малы и нет ни одной залы на 200—300 персон. Картинные галлереи, комнаты редкостей и библиотека слишком малы и их мало числом» (16/VIII 1792 г.).

Кроме того, Шереметев заказывает проект этого дворца искусств, дворца-театра итальянскому архитектору Стерне, строителю театров и декоратору Депрэ и видным иностранным архитекторам, работавшим в России: Гваренги (1744—1817), Кампореэи (1747—1831), Клоду Эруа, знаменитому русскому архитектору Старову (1743—1808) и архитектору Назарову (1747—1822).

Проект театра на Никольской улице арх. Гваренги

Эти восемь проектов, построенных по одному проектному заданию, для одной и той же строительной площадки, почти с одними и теми же заданными габаритами (площадь театрального зала почти у всех проектов равна 20 саж. × 12 саж., исключая один вариант Старова, где площадь театрального зала равна 28 саж. × 12 саж.), являются своеобразным и очень интересным конкурсом на один из первых русских дворцов искусств, в котором главное место отводилось театру[1].

Позднее эти планы Н. П. Шереметева создания дворца искусств, дворца-театра были до некоторой степени осуществлены в строительстве Останкинского дворца-театра.

Останкинский дворец-театр. Дворец Останкино состоит из трех самостоятельных зданий, объединенных в единый архитектурный комплекс проходными галлереями.

Центральное здание—дворец-театр. Верхний ряд его залов вместе с картинной галлереей образует фойе бельэтажа. Нижний ряд залов с гравюрной галлереей—фойе партера, а самый центр дворца занят большим театральным залом, соединенным с тремя артистическими уборными.

Центральный корпус соединяется проходными галлереями с двумя павильонами: с одной стороны с Египетским павильоном, служившим концертным и банкетным залом, где проектировалась также маленькая сцена передвижного театра, и с другой стороны с Итальянским павильоном, который был оформлен как галлерея скульптуры.

До 30-х годов прошлого столетия оба павильона соединялись узкими проходными галлереями с большими флигелями. Один из этих флигелей, примыкавший к левому крылу дворца и доходивший почти до самой церкви, носил название «старых хором». В нем имелись жилые комнаты гр. Шереметева: спальня, столовая, кабинет и пр., а также помещение для актрис. Другой флигель, примыкавший к правому крылу дворца (к Египетскому павильону), носил название гостиного флигеля. В нем находились, так называемая «репетиционная комната», библиотека, комната актеров и их

[1] К. А. Соловьев «Дворец искусств XVIII в.» (на Никольской ул. в Москве) — рукопись. Научный архив Останкинского дворца-музея и Научный архив Академии архитектуры СССР.

учителей, а также театральный сарай (помещение для хранения декораций и бутафории).

Строительство Останкинского дворца велось крепостными архитекторами. Вначале во главе строительства стоял крепостной архитектор Алексей Федорович Миропов (1768—1806) и его помощник крепостной архитектор Григорий Ефимович Дикушин; затем в конце 1793 года во главе строительства был поставлен молодой талантливый крепостной архитектор Павел Иванович Аргунов (ок. 1768—1806). Помощниками архитекторов и чертежниками были целый ряд архитекторских учеников: П. Бизяев, Д. Головцев, Г. Николаев, Б. Курзин, М. Елизаров и др.

Над оформлением дворца работали крепостные живописцы: И. И. Аргунов, И. И. Аргунов, С. А. Калинин, К. М. Фунтусов, Г. С. Мухин, Н. М. Шемаев и др. Из вольнонаемных: итальянские художники Скотти и Валезини и русский художник И. Сержанцев. Крепостные резчики: Г. Чухнов, И. Мочалин, Е. Четвериков, В. Кондырев, Т. Поляков; из вольнонаемных резчики: Споль, Б. Миллер и Корк, крепостные позолотчики: Мандрыгин, А. Рыбаков, Ф. Хожбин, Е. Соколов, М. Бальеров; крепостные лепщики: И. Хожбин, Е. Шорин, И. Фокин, Рыбаков, Чебоксаров, из вольнонаемных: Емельянов, Жилкин и Мешков и скульпторы: Ф. Гордеев и Москвин; крепостные столяры-краснодеревцы Ф. Пряхин, Ф. Прядченко, П. Владимиров, И. Кромкин, М. Киселев, П. Чернобривкин, А. Морозов, Г. Егоров, И. Петров, И. Иванов, В. Федоров, Ф. Дубов, Ф. Стебеляев, Я. Иванов, П. Коновалов. Многочисленные крепостные плотники, печники, штукатуры, обойщики, кровельщики, слесари, кузнецы и пр. работали на строительстве дворца в Останкине. Консультантами по строительству Останкинского дворца были архитекторы Е. С. Назаров, И. Е. Старов, Франческо Кампорези (1747—1831), К. И. Бланк (1793 г., строитель Воспитательного дома), Брена и в конце строительства — Гваренги.

Первоначальный план постройки Останкинского дворца с жилыми флигелями имел ярко выраженную П-образную форму, а парадный двор (до слома флигелей) форму открытого четырехугольника.

Дворец построен в стиле классицизма XVIII века. Классическая основа, воспринятая великими зодчими эпохи Возрождения, проявилась здесь в особых женственно-грациозных чертах.

«Благородная простота и спокойное величие»—основные особенности этого стиля, ярко выявлены в архитектуре Останкинского дворца.

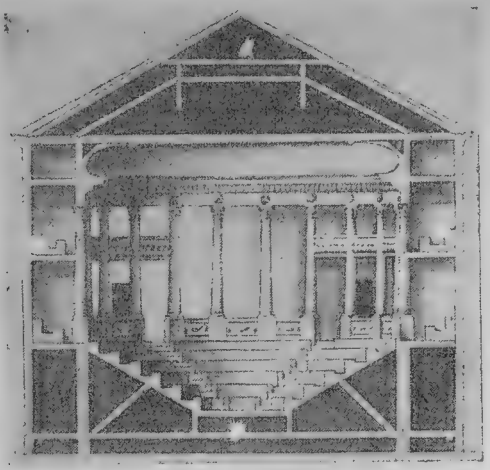
Дворец со стороны парадного двора, а также со стороны парка оформлен колоннадами; средняя лоджия оформлена колоннами коринфского ордера, боковые лоджии—колоннами ионического ордера, колонны проходных и боковых галлерей—тосканского ордера.

Горизонтальная рустовка неполного нижнего этажа придает ему форму цоколя.

Фронтон, украшенный сухариками, так же, как и пояски по всему зданию и выступы пилястр, дают приятную игру светотени.

В верхнюю часть стен всего главного дворца вмонтированы в

Останкинский дворец-театр



Поперечный разрез зрительного зала старого Останкинского театра

виде панно прекрасные лепные барельефы работы архитектора Гордеева, изображающие жертвоприношения плодами и животными.

Скульптуры пляшущих фавнов у проходных галлерей и мраморная статуя Аполлона Бельведерского перед главным фасадом дворца подчеркивают его назначение как дворца искусств, дворца-театра.

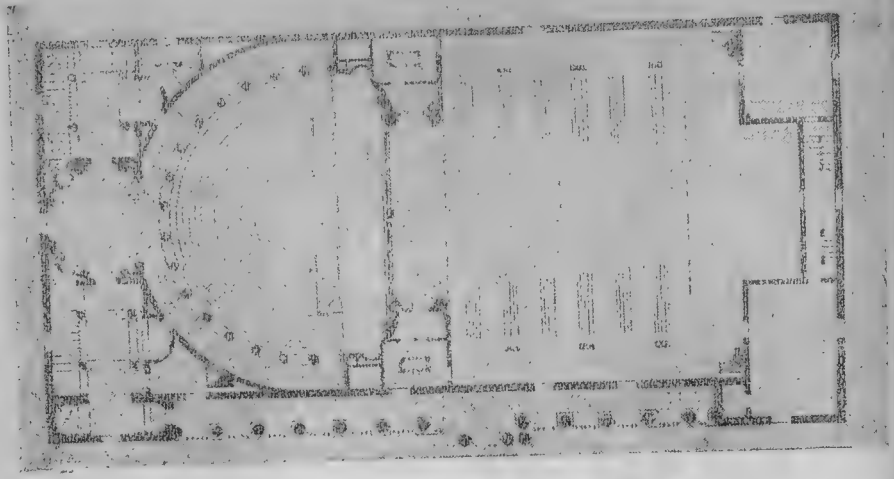
Дворец строился в несколько приемов. Проектирование дворца и подготовительные работы начались с 1791 года, основная постройка его проходила с 1792 по 1797. Позднее, в 1798—1799 годах, происходила пристройка угловых комнат со стороны парка, из которых одна верхняя и одна нижняя должны были служить артистическими уборными.

Театральный зал Останкинского дворца-театра. Дошедшие до наших дней архитектурные планы и архивные документы говорят о настойчивых поисках лучших театральных форм и о тех усовершенствованиях, которые вносились в устройство Останкинского театра.

В его развитии можно наметить несколько периодов: первый период до осени 1792 года закончился строительством так называемого главного корпуса театра. Обособленный от старых хором, несовершенный по своей внешней архитектуре, театральный корпус давал лишь более или менее усовершенствованный театральный зал без дополнительных залов: фойе, приемных и пр.

Этот старый театр имел амфитеатр с двумя лучевыми проходами, бельэтаж, который в архивных документах XVIII века называется галлереей, правый и левый балконы, называвшиеся ложами, и генеральную ложу, во время антрактов отделявшуюся заставным щитом от зрительного зала. Перед авансценой находился оркестр, который

Продольный разрез старого Останкинского театра



План старого Останкинского театра

имел две продольные скамьи и между ними общий для всех музыкантов пюпитр. В этом оркестре одни музыканты сидели лицом, а другие спиной к сцене. Авансцена была оформлена двумя парами гладких, под искусственный мрамор, коринфских колонн.

Зрительный зал был построен так же, как и зрительный зал Московского театра, по принципу концентрического круга.

Конструкция пола амфитеатра была закреплена, пол сцены имел значительный уклон. Эти особенности театрального зала свидетельствуют о том, что зал имел стационарный характер, то есть был предназначен только для театральных представлений.

Служебные лестницы в машинное отделение помещались за арьерсценой.

В этом театре была поставлена опера «Колокольчик». В начале 1793 года составляют проект переоборудования, который внес большие изменения главным образом в конструктивные особенности зала: уровень планшета сцены был поднят на высоту пола генеральной ложи, наклон уровня сцены совершенно упраздняется, потолок зрительного зала получает куполообразную форму, тогда как в старом театре он имел лишь значительно вогнутые паддуги.

В оформлении всего зала проектируются незначительные изменения: на гладкой поверхности боковой части авансцены, обрамленной двумя канелированными колоннами, появляется резное панно—излюбленный декоративный мотив стиля классицизма XVIII века, балкон и бельэтаж окрашиваются в голубоватые колера, причем барьер балкона украшают фестоны, а бельэтаж получает нарядные драпировки, характерные для классицизма XVIII века.

За авансценой появляется широкое палладианское окно в парк из узенькой комнаты в колоннах, которая была устроена на месте упраздненной лестницы в машинное отделение.

Продольный разрез Останкинского театра (проект реконструкции)

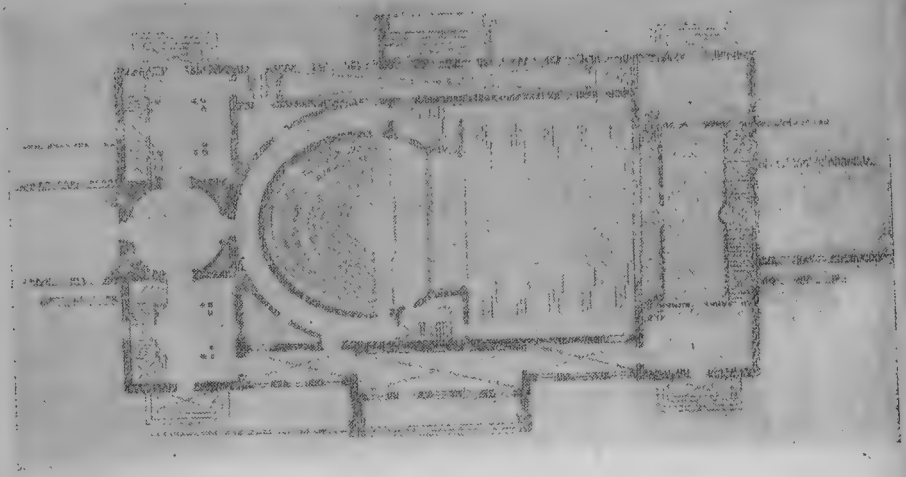
Между колоннами бельэтажа и авансложей ставят нарядный балдахин генеральной ложи, под которым располагались кресла для графа и его приближенных.

Основная особенность этого проекта заключалась в том, что театральный зал мыслился как интерьер, который мог быть превращен в «воксал», то есть в зал для танцев и банкетов, и снова при надобности мог стать театральным залом. Этим объясняется устройство планшета сцены без наклона. Если настелить пол в пространстве между плоскостью пола генеральной ложи с одной стороны и плоскостью пола сцены с другой стороны, то мы и получим так называемый подъемный пол, а правильнее, настил пола, который давал единую горизонтальную плоскость для банкетного зала.

Этим проектом открывается второй период в строительстве Останкинского театра, который продолжался с начала 1793 года до марта 1795 года.

Идея настильного пола этого проекта была осуществлена, но по целому ряду причин были сделаны отступления от проекта и прежде всего потому, что при таком поднятии сцены, которое намечалось, нижние ряды амфитеатра становились совершенно неудобными: большое пространство на сцене было вне поля зрения первых рядов амфитеатра. Этот анализ был дан кем-то из архитекторов еще в 90-х годах XVIII века, и чуть заметные легкие линии на плане свидетельствуют о том, что проект с этой стороны получил должную оценку.

Представленный проект заставил задуматься над новым оформлением зала. 16 мая 1793 года Шереметев приказывает ломать боковые ложи, которые в проекте еще сохранялись, пол в бельэтаже опустить на $^3/_4$ аршина и в конце добавляет: «в прочем же о приведении Останкинских строений к скорейшему окончанию подтверждаю всходственность прежних предписаний моих иметь



План Останкинского театра А. Ф. Миронова

рачительное старание ничего из виду не опускать, что выходить будет к успеху обо всем не упуская ничего представлять ко мне по обстоятельствам».

Одновременно Шереметев соответственно с проектом переоборудования зала издает целый ряд распоряжений: 2 июня 1793 года приказывает сделать подмостки для расписывания плафона зрительного зала художником Валезини. Эта работа была связана с устройством верхней галлереи — парадиза, причем потолок можно было лишь зрительно дать куполом, ибо по целому ряду конструктивных особенностей перестроить потолок было невозможно.

Валезини и его помощник, крепостной декоратор Мухин, закончили работу только в конце 1794 года, когда Валезини и получил в окончательный расчет, или, как говорится в повелении, «долгу 500 рублей».

В конце 1793 года театральный зал находился в состоянии перестройки: колонны и балюстрада бельэтажа были сняты, пол разобран, сделан парадиз, который должен был заменить балконы; его легко было скрыть живописными щитами во время воксала, окна давали возможность придать потолку куполообразный вид, наконец, он скрывал лучше, чем балкон, ту публику, которая не должна была быть заметной зрителям театра.

В этом виде зрительный зал был зафиксирован архитектором А. Ф. Мироновым и его помощником Г. Е. Дикушиным.

Характерной особенностью второго периода было то, что зрительный зал планировали не по принципу концентрического круга, как это было в первый период существования Останкинского театра, а по принципу овала, то есть план зала имел в основе четыре центра и являлся модификацией палладианского плана театра Олимпика.

Поперечный разрез зрительного зала Останкинского театра

12 января 1794 года начинается устройство колонн бельэтажа; над этой задачей крепостные мастера усиленно работали. К 6 апреля уже разрешается украсить балясины бельэтажа деревянной или «бумажной резьбой» (папье-маше). Пол в бельэтаже и колоннада с балюстрадой к середине 1794 года были уже почти готовы. На самой сцене шли оформительские работы, связанные с воксалом.

Главное внимание в это время было направлено на постройку Итальянского и Египетского павильонов с их проходными галереями.

В сентябре 1794 года работа во дворце была настолько закончена, что приказано было устроить «молебствие в двух кабинетах и в верху в куполе с водоосвящением и покропить, где должно, святой водой и повесить во всех покоях образа, кроме театра»[1].

Такое поспешное «освящение» дворца, когда работа по плану еще не была закончена полностью, объясняется постановкой оперы «Два сильфа», которая была дана на сцене Останкинского театра в 1794 году.

Повидимому, Шереметев имел в виду проводить работу по расширению дворца, об этом говорит нам план крепостного архитектора А. Ф. Миронова, датированный 5 марта 1795 года, однако, появилось новое обстоятельство, которое задержало эти работы: вольному художнику Андрееву заказывается портрет Екатерины II, резчику Сполло—прекрасная резная рама для этого портрета, тогда же спешно перевозится в Останкино мраморная статуя Екатерины II, работы Ф. И. Шубина, которая была поставлена в Итальянском павильоне. Труппа и крепостные декораторы заняты подготовкой пьесы «Взятие Измаила». Очевидно, Екатерина II изъявила свое желание осмотреть Останкинский дворец.

Все внимание в это время было устремлено на оформление дворца. Шереметев настойчиво требует «чтоб как можно скорее работу привести к окончанию». Рабочие изнемогали под тяжестью 16—18-часового рабочего дня.

В это время два ряда лавок бельэтажа решено было уничтожить и превратить галлерею, как тогда называли бельэтаж, в открытые ложи, для чего было заказано для каждой ложи четыре «ольховых выкрашенных под красное дерево стульев», а всего 48 стульев. Этим самым хотя и уменьшили количество театральных мест, но сделали зал более торжественным и удобным для воксала.

В июле 1795 года состоялась на Останкинской сцене постановка оперы «Взятие Измаила» (на текст П. Потемкина, с музыкой Козловского).

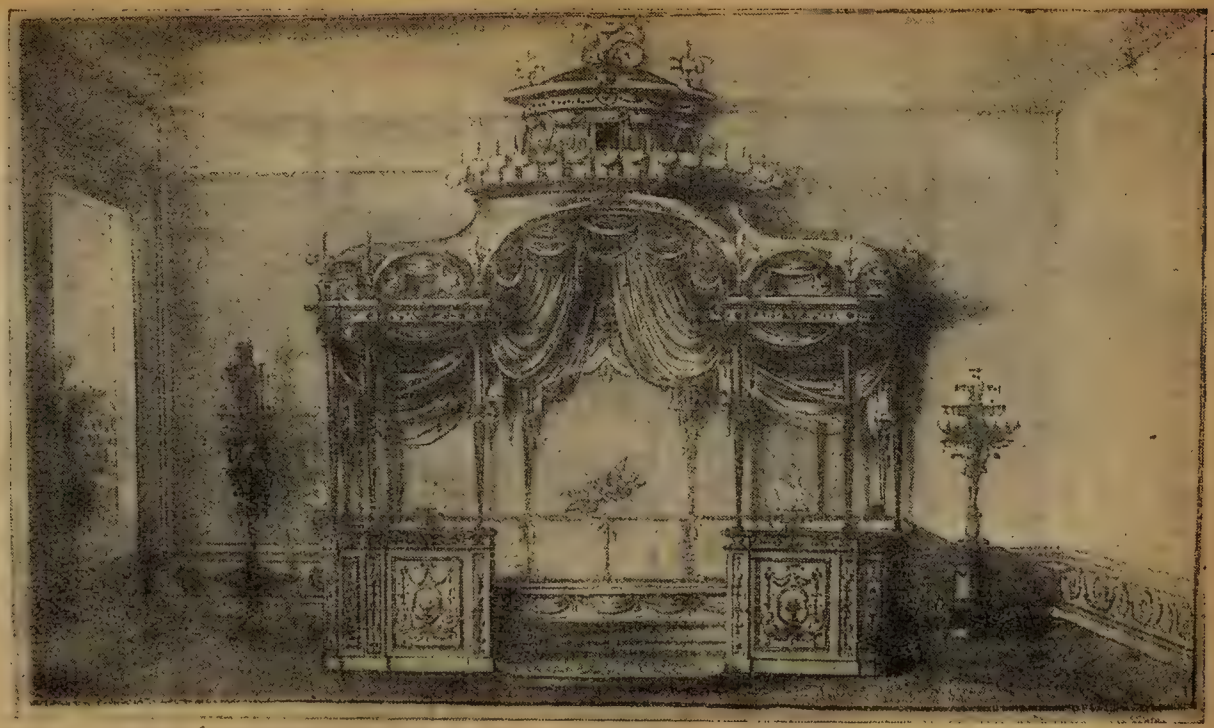
Посредственный чертеж одного из крепостных архитекторских учеников зафиксировал состояние зрительного зала конца этого второго периода в строительстве Останкинского дворца.

На этом разрезе центральное место за колоннадой бельэтажа не имеет ни генеральной ложи, ни авансложи.

Объясняется это тем, что авансложа обычно после спектакля отделялась от театрального зала вставными щитами, создававшими

---

[1] Из повеления П. Шереметева от 1794 года.



Проект ложи Споля

впечатление стены, а ложа не показана потому, что она была разборной и могла в момент съемки плана отсутствовать.

Устройство авансложи в Останкинском театре имеет свою историю. План старого театра (см. стр. 46) дает круглую авансложу с очень широким порталом. Эта авансложа сливалась с бельэтажем, и, повидимому, никакой специальной ложи в бельэтаже не было. Затем появляется ряд планов, фиксирующих увеличение на одну сажень авансложи и расположенных по сторонам ее двух кабинетцев. Авансложа получила замкнутый характер небольшого овала, выход из нее в бельэтаж имел в ширину только $1^3/_4$ аршина, за авансложей в бельэтаже помещалась та палатка (балдахин), которая и служила генеральной ложей.

По описи Останкинского дворца 1810 года в театральном сарае числился на хранении «из прежде бывшей ложи балдахин овальной», он был обтянут белым и голубым атласом с голубыми атласными дранировками, фестонами и подзорами, отделанными шелковым шнуром с кистями, а сверху этот балдахин украшали пышные белые «бумажные перья». Этот овальный балдахин генеральной ложи держался на резном вызолоченном разборном каркасе. Сборка и разборка этой ложи, повидимому, была довольно сложной и создавала лишние затруднения при превращении театра в воксал. Авансложа в последний период своего существования представляла прямоугольную комнату размером $3^1/_2$ арш. $\times$ 3 саж. 2 арш.

Третий период в строительстве Останкинского театра был самым напряженным. Основные работы этого времени укладываются между мартом 1796 года и мартом 1797 года. Все приготовления закончились 25 апреля 1797 года постановкой к приезду Павла I оперы «Самнитские браки».

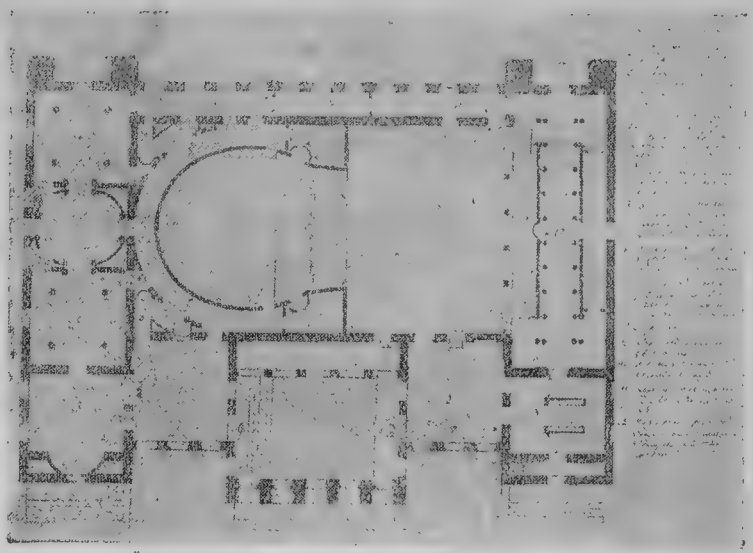
В это время производились работы по пристройке вестибюля с правыми и левыми сенцами и передних комнат верхнего этажа, которые должны были играть роль верхнего фойе. К этому же времени относится перестройка авансложи с кабинетами, обращенной в картинную галлерею, перестройка амфитеатра и устройство партера, а также основная перестройка планшета сцены и всего плана зрительного зала по витрувианскому принципу, основанному на трех центрах (см. план на стр. 53).

Словом, весь театральный зал перетерпел изменения, и в общих чертах он так и оставался без особых перемен почти до 20-х годов XIX века.

В зрительном зале между 10 февраля и 2 марта 1797 года шли спешные работы по реконструкции амфитеатра, и «рапорты о производившейся работе в с. Останкове» доносили графу: «домовые столяры в главном доме в амфитеатре лестницу переделывали», «домовые столяры в амфитеатре подъемный пол сдаживали» и пр.

Постараемся разобраться в технической стороне этой работы.

Основным материалом для исследования этого вопроса является разрез: «генеральная профиль продольная» помощника архитектора Петра Бизяева (см. стр. 54) и более ранний чертеж с разверткой (см. стр. 55).



План пристройки переднего фасада со стороны парадного двора

На этом продольном разрезе зрительного зала даны две стационарные конструкции, имеющие в разрезе вид четырехугольников. низкая и более узкая конструкция представляла сплошной настил пола партера, идущего полукругом от оркестра почти до середины всего зала. Остальное пространство зала было занято горизонтальными балками, идущими почти радиальными лучами от стойки первого полукруга к полукруглым стенкам подполья зрительного зала.

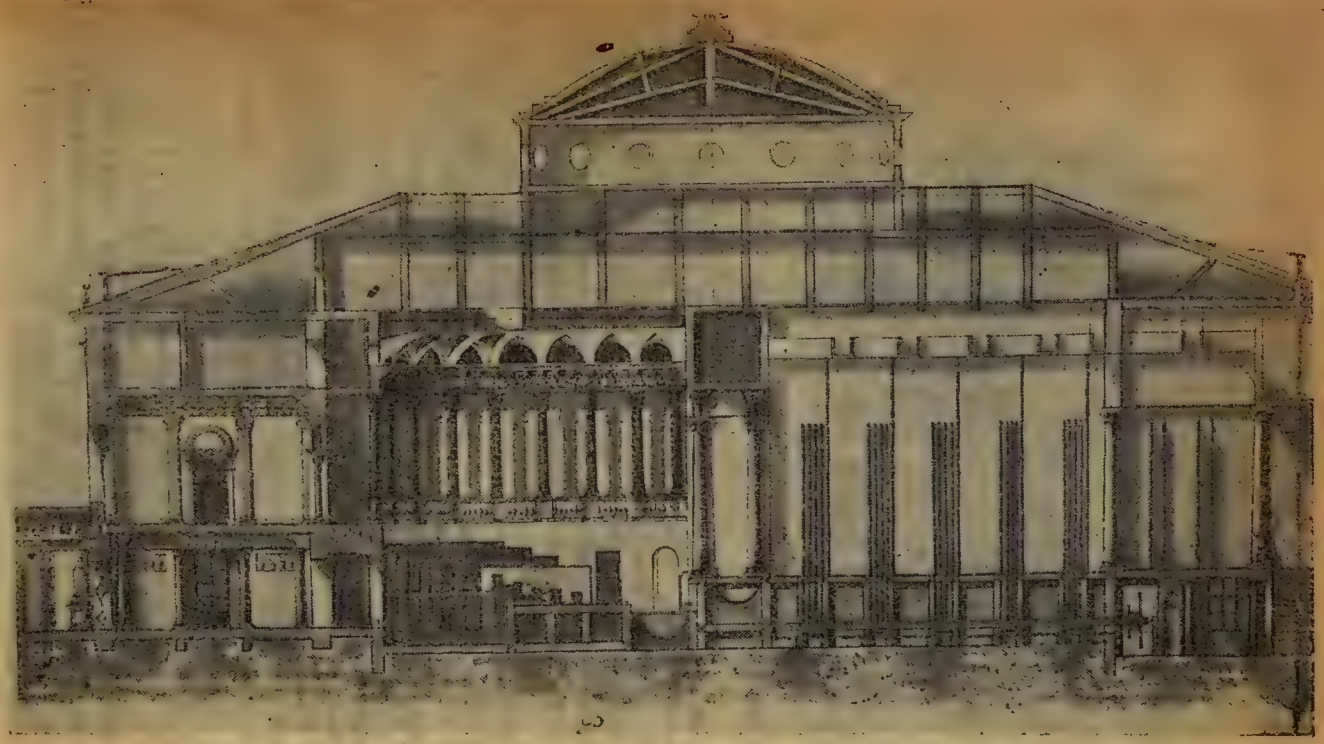
На сплошном настиле пола партера укладывалась сверху наклонная плоскость, имеющая в разрезе вид треугольника, на этой плоскости могли устанавливать четыре ряда банкеток партера или ставить капапе, или же совсем оставлять место партера не занятым.

За партером поднимался амфитеатр, который устраивался следующим образом:

Горизонтальные балки, идущие от конструкции партера к стенам подполья, были снабжены в четыре ряда подъемными лавками, причем каждый ряд естественно образовывал полукруг.

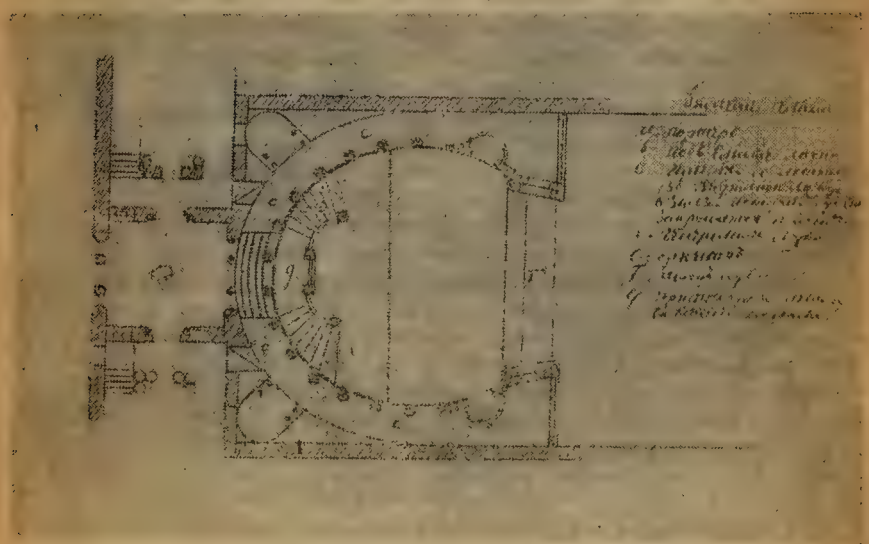
Подъемные лавки могли закрепляться на горизонтальных балках на любой высоте.

Чтобы получить правильную, удобную для зрителя форму амфитеатра, лавки высоко подымались у стены зала и чем ближе к партеру, тем лавки опускались ниже. Всего амфитеатр имел четыре ряда, причем каждый ряд образовывался двумя параллельными лавками, из которых один ряд лавок служил сиденьем, а другой, смежный с ним, местом для ног сидящего и для прохода. На лавки-сиденья накладывали «матрацы», обитые светлозеленым сукном, и сзади «выгибные деревянные спинки с двумя железными шпильками», обитые таким же сукном.



Продольный разрез Осташкинского театра. «Генеральная профиль продольная» арх. П. Бизяева

План театрального зала во время спектакля



План театрального зала во время воксала

Это простое техническое устройство партера и амфитеатра давало возможность быстро и легко превращать зрительный зал в такой зал, который сливался в одно целое со сценой, образуя единый большой банкетный зал—воксал.

Лавки для сиденья были одной высоты. Спуская вниз все лавки амфитеатра, получали из них как бы второй высокий настил. Из партера переносные легкие лавки или канапе убирали, затем снималась покатая поверхность, после чего в особые гнезда этого настила вставлялись стояки, точно такие же стояки несколько большей высоты вставлялись и в пол оркестра; поверх всех стояков и лавок делалась конструкция, над которой укреплялась обрешетина пола.

Поверх всей этой системы накладывались щиты пола с пазами, которые скреплялись точно так же, как и ныне скреплены между собою щитовые паркетные полы в залах Останкинского дворца. Это устройство настила производилось весьма быстро.

Для того, чтобы получить возможность непосредственного выхода из картинной галлереи и с балкона сада через бельэтаж во вновь образовавшийся воксал, нужно было приставить лестницу.

Прилагаемые чертежи дают совершенно ясное представление об этих превращениях (см. планы на стр. 55).

Эта простая конструкция настила дает нам пример остроумного решения трудных вопросов, которые приходилось решать крепостным архитекторам.

Парижский корреспондент Шереметева Ивар рекомендовал устроить, как это видно из приводимых чертежей, подъемный пол, но условие высоких грунтовых вод не позволило делать глубокого трюма, который необходим был для рамы, поднимающей пол зрительного зала до уровня пола сцены, и крепостной мастер Ряхин совместно с П. И. Аргуновым решили его по-своему, чрезвычайно просто, остроумно и весьма прочно и устойчиво.

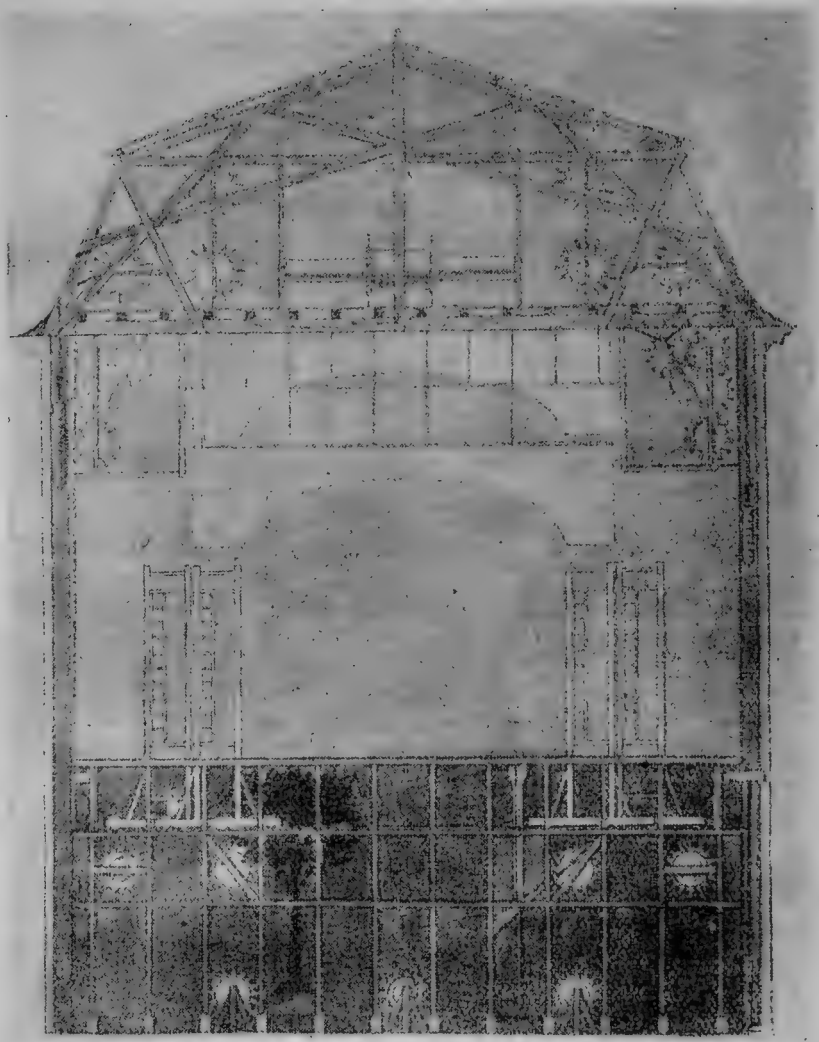
Этот факт интересен для нас во многих отношениях, ибо он показывает, что в создании Останкинского театра и всего дворца в целом не было пресловутых голых заимствований, а было разумное и творческое освоение западной культуры; проекты, присылаемые Иваром и иностранными вольными мастерами, служили лишь побудительным стимулом для отыскания своего творческого пути как в разрешении конструктивных, так и художественных задач.

Приведенный план свидетельствует о том, что идея подъемного пола все время занимала внимание крепостных архитекторов.

В третьем периоде, как мы уже говорили, появляется партер, в котором устанавливали пять-шесть рядов лавок (см. план на стр. 59).

Эти лавки вместе с тем были переносными, чертежи показывают, что партер иногда бывал и без лавок.

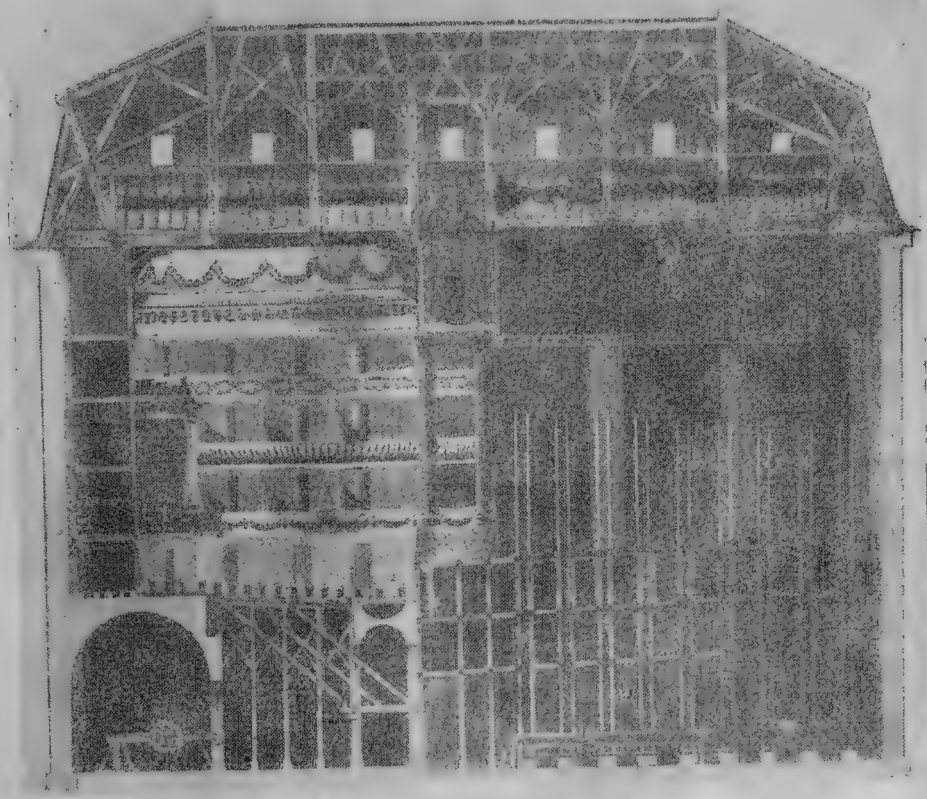
Неудобство пользования генеральной ложей в связи с ликвидацией авансложи, на месте которой была устроена картинная галлерея, приводит к тому, что места ложи переносят в партер и обычный партер превращают в так называемый Parterre noble. Такая эволюция партера известна нам и в театрах Западной Европы. Par-



Поперечный разрез театра, присланный Иваром из Парижа

terre noble сразу изменяет весь характер зрительного зала. В прежнем зрительном зале лучшими местами считались ложи бельэтажа, ибо эти места были территориально ближе к генеральной ложе; с партера же и амфитеатра, хотя видимость сцены была и лучшей, но зрители не имели возможности лицезреть сидящих в генеральной ложе, ибо они были обращены к ним спиной.

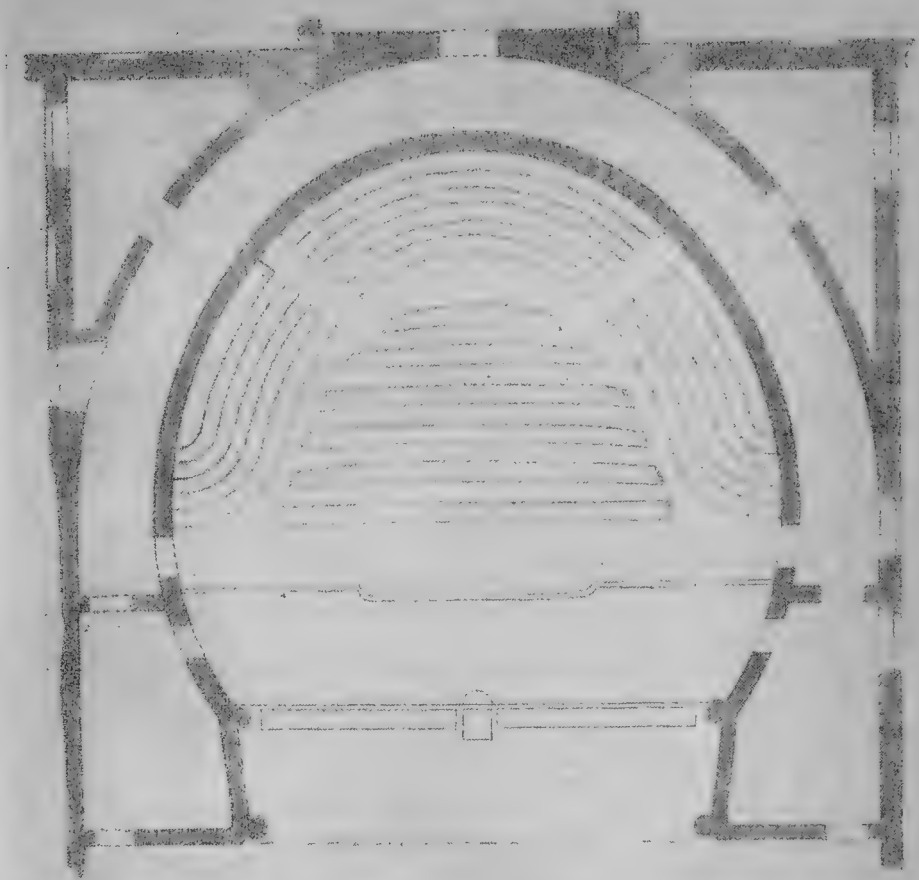
Это отношение к партеру шло еще с тех времен, когда зрители партера смотрели спектакль стоя, так как сидений в партере ранее не устраивалось.



Продольный разрез театра, присланный Пиром из Парижа

Parterre noble вызвал к жизни и новое расположение входов в амфитеатр. Прежде всего необходимо было сделать прямой проход из партера в нижнее фойе. В антрактах граф с приближенными людьми мог направляться через этот выход в Итальянский павильон и даже непосредственно в свои апартаменты, находившиеся в старом доме, который соединялся с Итальянским павильоном проходной галлереей.

Зрительный зал был оформлен в голубых и светлозеленых тонах, и только полы, устланные сверх простых досок «98 заморскими, тканными из травы цыновками», покрывались темнозеленым сукном. Все цветовое оформление зрительного зала было направлено на то, чтобы от густых темнозеленых тонов пола дать переход к светлозеленым тонам сукна, которым были обиты банкетки, затем к голубому цвету портального занавеса и таких же драпировок между колоннами бельэтажа и боковыми дверями партера, закончить все это светлоголубыми тонами фриза и, наконец, перейти к перловым, нежно-желтым и нежно-голубым тонам плафона.



План зрительного зала Останкинского театра

Легкие балюстрады отделяли зрительный зал от оркестра, партер от амфитеатра и амфитеатр от бельэтажа. Резные балясины были окрашены в белый и голубой колера. Легкие поручни балюстрад были покрыты голубым сукном, а сверх всех балюстрад висели небольшие атласные нежно-голубого цвета драпировки с белыми шелковыми фестонами и с мишурной бахромой; на одной балюстраде бельэтажа было 28 таких фестонов.

Большая деревянная золоченая и местами окрашенная нежно-голубым колером люстра на позолоченных цепях спускалась с центра плафона над зрительным залом. Вся в тончайшей резьбе, сделанной крепостными мастерами, она освещала зрительный зал 20 свечами в антрактах и во время воксала. Во время театральных предста-

вленій ее посредством особых механизмов высоко поднимали, и тогда она, как корона, профилировалась со своими резными гирляндами и своей ажурной резьбой на светлом и легком плафоне.

Фонари, висевшие между колоннами, были слишком скромными, надо было большей помпезности, большей парадности, и вот из Петербурга поступает 30 марта 1797 года приказ перевезти в Останкино люстры из биллиардной Фонтанного дома и повесить их между колоннами под соффитами в бельэтаже. 14 люстр имели по 4 свечи, а в середине, против генеральной ложи, висела изумительная по своей легкости и изяществу люстра, в которой горело 12 свечей. Эта люстра и до сих пор украшает собою Останкинский театр.

Зрительный зал освещался 190 свечами. Свет лился из люстр бельэтажа и генеральной ложи, переливаясь в радужных отблесках хрусталя, свет падал с подъемной люстры зрительного зала, освещая плафон и голубой фриз с резными орнаментальными мотивами сфинксов и жертвенников, перевитых листьями аканта. Свет от канделябр в виде огромных ваз, стоявших по бокам прохода в нижнем фойе, освещал этот спуск и бросал свои лучи на амфитеатр. Но ярче всего были освещены два капане, по сторонам которых стояли по два резных торшера с 60 свечами.

Нежность и легкость голубоватых и зеленоватых тонов, в которых был отделан зрительный зал, создавала воздушность, и только 16 коринфских колонн бельэтажа были сознательно оформлены в телесно-розовых тонах, для того, чтобы дать видимую опору куполообразному плафону.

Этот зрительный зал вместил на втором представлении «Самнитских браков», которое было дано 7 мая 1797 года по случаю посещения Останкина польским королем Станиславом Понятовским, 260 человек. Присутствовало на представлении 64 человека свиты короля и иностранных министров, в числе которых были граф и графиня Мнишек, князья Любомирские, принцы Радзивилы и пр., 107 русских князей и княгинь, 45 графов и графинь, 10 баронов и баронесс и только около 100 человек не имели титулов, но это были всем известные Еропкины, Протасовы, Голохвостовы, Каверины, Валуевы, Архаровы, Дурново и прочая дворянская знать Москвы.

На фоне нежных голубых, розовых, зеленых красок, задрапированный дорогими шелковыми и атласными тканями, весь залитый многочисленными огнями свечей, этот зал и одетая в роскошные костюмы публика должны были производить чрезвычайно эффектное впечатление. Недаром граф Сиверс писал своей дочери: «Королевский дворец на плоской безводной равнине и на гладкой земле. В нижнем этаже все блестит золотом, мраморами, статуями, вазами. Можно бы подумать, что этим ограничиваются владения хозяина, но подымешься в бельэтаж и удивишься при виде нового, не менее королевского великолепия. Большой прекрасный театр. Труппа, актеры, танцовщики, капелла—все принадлежность хозяина. Давали по-русски «Похищение собинянок» [граф не знал оперы композитора Гретри!— *И. Е.*]. Затем около часу ходили любоваться верхним этажом. Тем

Ложи авансцены, закрытые щитом

временем театр превратился в великолепную залу. Я прошелся два раза в полонезе и удалился в десять часов. Ужин, как говорят, соответствовал остальному!..»[1]

Оркестр, как мы уже говорили, отделялся от партера балюстрадой, окрашенной в белые и голубые колера, барьер обит голубым сукном и украшен фестонами из голубого атласа и белого шелка, которые спускались на балясины.

Пол оркестра, как это видно по натуре и по разрезу (см. стр. 54), был ниже пола сцены на два аршина и ниже пола зрительного зала только на пол-аршина.

Сохранившиеся до наших дней входы в оркестр из круглого коридора партера были задрапированы.

Средняя часть помещения оркестра была занята восемью двухсторонними пюпитрами, на которых с двух сторон были укреплены двадцать восемь трубок для свечей. Вдоль балюстрады и вдоль стены авансцены стояли лавки, на которых располагалось до сорока музыкантов.

Сцена театра. Сцена имеет три части: среднюю часть—собственно сцену, нижнюю часть—трюм и верхнюю часть—машинное отделение. Сцена так же как и в современных театрах состояла из трех частей: авансцены, собственно сцены и арьерсцены.

Основной проблемой архитектора при проектировании зрительного зала и сцены было решение такой формы, при которой возможна оптимальная видимость сцены с различных точек зрительного зала. Проектные чертежи западноевропейских театров XVIII века дают нам яркое представление о таких поисках формы зрительного зала в связи с лучшими оптическими условиями. Турнирский театр, открытый в 1740 году, имел форму вытянутого овала, причем технический чертеж его показывает, что зрительный зал конструировался в расчете на наибольшую степень видимости авансцены. Такие же черновые проекты технических чертежей Останкинского зрительного зала дошли до наших дней[2], в них мы видим, что расчеты крепостных архитекторов были направлены на то, чтобы создать зрительный зал, исходя из формы концентрического круга, но затем мертвые точки на авансцене заставили проектировщиков притти к яйцевидной форме зрительного зала, узкая часть которого была обращена в сторону авансцены. При такой конфигурации значительно улучшилось обозрение большей части авансцены.

Необходимость придать авансцене такую форму, при которой с любого места, занятого зрителем, была бы наилучшим образом видна прежде всего авансцена, а затем уже и вся сцена, заставила И. И. Аргунова усиленно работать над этой проблемой.

В чертежах, которыми располагает музей, имеются проекты

---

[1] Blum. «Ein Russicher Staatsmann. Leben der grafen Jakob Sievers. Denkvürdigkeiten zur Geschichte Russlands t. VI. Leipzig, стр. 320—321.

[2] Чертежи за №№ К500, К498, К260 и др.

где дается всего лишь половина зрительного зала, авансцены и сцены, а полные планы всегда имеют наклейки, которые в подавляющем количестве приходятся на места авансцены.

Эти развертки позволяют судить о разных вариантах построения авансцены и вместе с тем о серьезной и вдумчивой работе крепостного архитектора над основной проблемой театра — над оптимальной видимостью сцены, которая в конечном итоге привела его к витрувианскому плану.

Такая забота о плане зрительного зала, связанная с видимостью прежде всего авансцены, объяснялась тем, что главные арии, диалоги и даже ответственные драматические моменты пьес XVIII века исполнялись на авансцене. Так, Ивар в 1786 году пишет П. П. Шереметеву в связи с постановкой «Данаид»: «Кинжал, полагаю, должен иметь пружинку в своей рукоятке, при ударе таким кинжалом лезвие при посредстве этой пружинки входит в рукоятку, что дает иллюзию убийства, тем более необходимую, что все эти кровавые сцены происходят всегда на авансцене».

Это огромное значение авансцены находит свое соответствие в самом построении пьес XVIII века, когда вся драматическая архитектоника основывалась, развивалась и держалась не общим ансамблем, а отдельными героями, все же остальные действующие лица составляли лишь фон, на котором развертывалось действие героев. Естественно, что героям театр отводил авансцену, на которой развивается основная ситуация пьесы, а остальные действующие лица получают место собственно сцены, а иногда и арьерсцены.

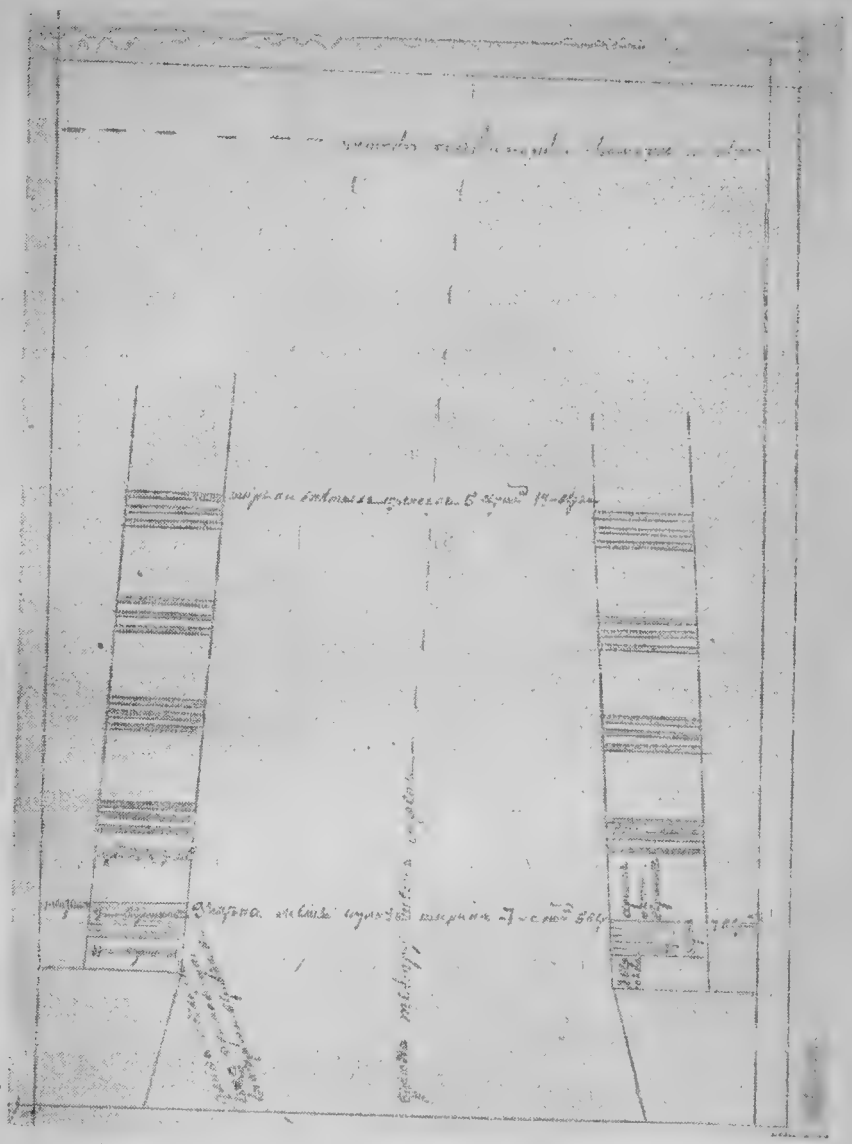
В законченном виде авансцена имела следующие размеры: у рампы—10,5 метра, у портала, где спускался занавес,—9,8 метра, глубина авансцены 3,5 метра, высота авансцены 6,7 метра.

Эта трапецевидная форма авансцены соответствовала витрувианскому плану.

Не менее трудной задачей было оформление авансцены.

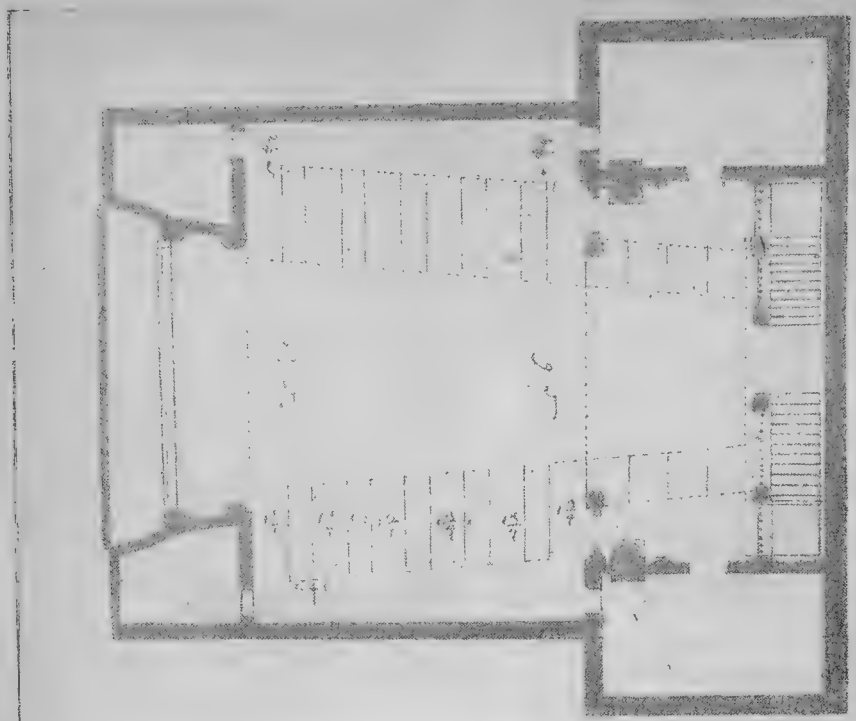
Один из первых оформительских проектов авансцены был заказан французу Сполю, но он не был принят, так как выпадал из общего стилевого оформления зала. «Рисунок Споля—украшение на авансцене хорошо сделаны, говорит П. Шереметев, но в виде готического ордена, а прочие на резьбу все части театра делаются орденом греческим, а потому будет прислан на оное рисунок от меня другой» (Пов. 1793 г. 14 мая). После этого заказывается проект авансцены, повидимому, Бренне, и одновременно работает над ним П. И. Аргунов. И тот и другой проекты настолько понравились П. Шереметеву, что он затруднялся, какому из них отдать предпочтение: «присланный план авансцены опробован, но коем и делать, но при сем еще не меньше мне нравится и тот, присланный от Аргунова, а для того и представляю на выбор Аргунов из оных рисунков и какой он сочтет за лучший, но тому и делать» (Пов. 1793. 15/IX).

В третьем периоде строительства Останкинского театра авансцена была оформлена четырьмя колоннами, окрашенными под голубой мрамор.



Первый эскизный проект сцены

В простенках авансцены между колоннами устроены по три служебных актерских ложи, которые закрывались во время «воксала» щитами, расписанными крепостным декоратором Мухиным мотивами из мифа «Эхо и Нарцисс» и аттрибутами из различных мифологических сюжетов из циклов «Венеры и Диониса», а также орнаментом волны.



Проект сцены Останкинского театра

Суфлерская будка не занимала места на самой авансцене, а была, как это видно по продольному профилю, приставлена со стороны оркестра, и только полукруглая раковина находила на самую авансцену и делила собою рампу на правую и левую части.

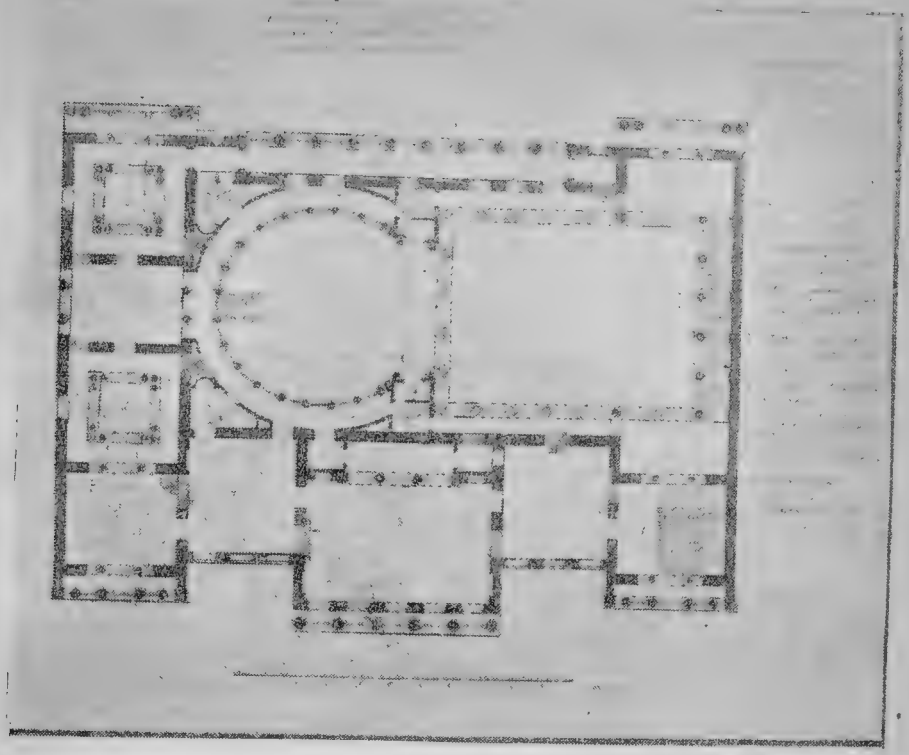
В старом театре суфлерская будка целиком помещалась под авансценой, в то время как позднее она стала приставной. В описи 1810 года будка значилась уже в кладовой: «суфлерные ширмы двери, тянуты холстом, а бока досчатые, всего с двери в трех штуках три».

Собственно сцена Останкинского театра начиналась непосредственно за порталом.

План дает размеры проектировавшейся сцены: глубина всей сцены 6 саженей, включая сюда и авансцену в 2 аршина 12 вершков.

Первая пара кулис была расположена на расстоянии 11 вершков от портала сцены, длина кулис 2 аршина, ширина плана 1 аршин 5 вершков. Перспективное расположение кулис создавало полезную площадь для сценического действия шириною в первых кулисах в 7 аршин 5 вершков, а в последних 5-ти кулисах—в 5 аршин 14 вершков.

Это было первой наметкой возможного расположения сцены с ее отдельными частями. Однако эти размеры не смогли удовлетворить тем требованиям, которые предъявлялись к Останкинскому театру.



План сцены во время воксала

Новый проект (К487) дает сцену шириною в 19½ аршин, т. е. на 5½ аршин больше; длина была увеличена до 10 саженей (не считая лестничной клетки в конце арьерсцены), т. е. увеличена на 4 сажени. На этом плане уже даны на арьерсцене крылья, в которых первоначально были устроены гримировочные актеров, пунктиром были намечены места для занавеса, задника и горизонта. Этот план совпадает с современной натурой. По обмеру музея оказалось: ширина всей сцены 16,75 метра, длина 23,5 метра, из коих 3,5 метра приходится на авансцену.

До 1794 года сцена имела 5 планов, которые сохранялись до начала XIX столетия, причем у каждого плана было по четыре кулисы, из которых только одна, действующая в том, или ином акте, выдвигалась на линию видимости сцены в перспективном расположении, а три остальных дежурных были не видны и находились в стороне.

Задник спускался непосредственно за пятой парой кулис.

П. П. Аргунов проектировал при перестройке театрального зала шесть планов и арьерсцену отделить от сцены колоннами.

В плане, помеченном от 5 марта 1796 г., размеры сцены окон-

чательно установились, причем длина ее увеличилась, как и прежде проектировалось, за счет открывшейся теперь арьерсцены.

К 1797 г. оставалась работа только над превращением театра в «воксал», причем из сцены стремились сделать, изолированный зал.

Разрез П. Бизяева (см. стр. 54) дает ясное представление о сцене этого периода строительства: на сцене имеется 5 планов, 5 пар кулис на кулисных каретках, передвигающихся в поперечном направлении. На арьерсцене, как это видно по тому же разрезу, находится еще дополнительных две кулисы, передвигающихся по деревянной рельсе, находящейся на самом планшете сцены.

Входы на сцену были устроены из бельэтажа и разборной галлереи.

В таком виде сцена сохранялась до начала XIX столетия.

Все данные, которые мы привели здесь для характеристики театрального зала Останкинского театра и которые в дальнейшем мы будем излагать в связи с самой существенной частью театра—с машинерией, не могут однако дать представления о месте, которое занимал театральный зал в Останкине в ряду других театральных зданий XVIII века, без сравнительных данных.

С этой целью следует привести составленную нами таблицу сравнительных величин следующих театров: Останкинского театра (1797 г.), театра Меддокса в Москве (1780), Дроттнингольмского театра в Швеции (1766 г.), «Дрезденского оперного дома» (1749 г.), Турнского театра (1753 г.), парижских театров XVIII века и, наконец, театра на Никольской улице в Москве, проектированного для Шереметева в конце XVIII в. архитекторами: Гваренги, Старовым, Назаровым, Дюпре, Легарде, Р. Стерне, Кампорези и Клодом Эруа.

Эти данные позволяют нам, во-первых, составить ясное представление о величине театрального зала XVIII века в Останкине, во-вторых, наглядно показывают, на какую аудиторию был рассчитан театр, в-третьих, дают основные сведения о сценических возможностях и о тех театральных планах, которые были связаны с проектированием Никольского дворца искусств.

По своей величине Останкинский театр был почти равен королевскому Дроттнингольмскому театру в Швеции, который был построен в 1766—1791 гг. по проекту известного архитектора Louis Jean Desprez для шведского короля Густава III, увлекавшегося театром и написавшего для собственного театра ряд пьес, среди которых особый успех имела опера Фреда (Frigga). Вместе с тем Останкинский театральный зал по своей величине не уступал парижским театрам и «Дрезденскому оперному дому». Останкинский те-

---

[1] Таблица составлена по альбому Меддокса «Планы и фасады театра и маскерадной залы в Москве». 1797 г., по альбому Бейера «Court Theatre of Drottningholm and Gripsholm», по обмерам Останкинского театра 1939—1940 гг., по проектам Никольского дома и «Architectonographie des théâtres de Paris mis en parallèle entre eux»—Recueillis et dessinés à une échelle commune par Alexis Donnet et gravée par I. Orgiazzi, graveur du dépôt de la Guerre.

Показатели	Останкинский театр	ПРОЕКТЫ театра во дворце искусств на Никольской ул.						Театры Парижа					
		И. Е. Старова	Кваренги	Депре	Детарде	Рафаэль Стерне	Клод Эруа	Vaudeville	Théâtre de l'Ambigu comique	Théâtre de la Gaîté	Théâtre Olimpique	Théâtre de Monmartre	Théâtre Faydeau
Длина всего театрального зала	37	39	44	41,4	33,4	44,8	41,9	21,5	28	31,25	31,25	32	32,25
Длина зрительного зала	13,5	12,8	16,3	18	14,9	21,3	16,3	12,75	13	14,5	17,25	18	16,25
Глубина сцены	23,5	26,3	27,7	23,4	18,5	23,5	25,6	11,75	15	16,75	14	14	16
Ширина театрального зала	16,8	17,06	24,3	27	22	23,5	24,9	19,5	17,5	15,75	20	15,25	26
Глубина авансцены	3,5	3,9	4,3	3,6	2,1	8,5	4,3	1,85	2	2	2	2	2,75
Ширина авансцены у рамы	10,5	14,2	12	12,6	12,8	13,8	11,4	8	8	10	10	8	14
План зрительного зала	Витрувианский	Концентрический	Концентрический	Концентрический	Витрувианский	1-й вар. Витрувианского 2-й вар. Концентрического	Палладианский	Концентрический	Концентрический	Палладианский	Концентрический	Приближающийся к Палладианскому	Концентрический

Показатели	Театры Парижа: Conservatoire	Théâtre Favart	Théâtre de l'Odeon	Théâtre du Palais des Tulleries	Théâtre de la Porte st. Martin	Théâtre Français	Théâtre des arts	Ancien Opera	Academie Royale de musique	Театр Медокса в Москве	Дроттнингольмский театр	Дрезденский оперный дом	Туринский театр
Длина всего театрального зала	34,5	36,5	37,5	40	40,75	41	50	53,5	59	50,0	40	40	45,5
Длина зрительного зала	16,25	17	17,5	21	18,25	19,5	22	32	28	24,4	20	19,5	19
Глубина сцены	18,25	19,5	20	19	22,5	21,5	28	21,5	31	25,6	20	20,5	26,5
Ширина театрального зала	18	17,5	23	17,5	22,5	25	24	20,5	28	24,6	23	20	20
Глубина авансцены	3,5	4,5	4,5	2	2,5	3,25	3	2	3	3,5	3,5	3,5	4
Ширина авансцены у рампы	9	12,5	13	10	12	12,5	13,5	18,5	14	12,7	9	8	7,5
План зрительного зала	Приближающийся к Палладианскому	Витрувианский	Концентрический	Приближающийся к Палладианскому	Витрувианский	Концентрический	Концентрический	Палладианский	Витрувианский	Приближающийся к Палладианскому	Концентрический	Приближающийся к Палладианскому	Приближающийся к Палладианскому

тральный зал был только на 3 метра меньше в длину, и его ширина была уже Дрезденского на 3,25 метра.

Зато зрительный зал Останкинского театра был значительно меньше всех приведенных театров. Здесь сказались те цели, ради которых он строился. Театр должен был обслуживать исключительно высший слой аристократии—знакомых и друзей графа Шереметева.

Чрезвычайно интересными являются приведенные данные, характеризующие проектирование театра Шереметева на Никольской улице в Москве. Они значительно шли вперед, особенно в области сцены и машинерии.

Эти проекты в несколько сокращенном виде были осуществлены в Останкинском театре, сцена которого в абсолютном отношении значительно превосходила как сцену Дроттнингольмского театра, так и сцену Дрезденского оперного дома. В процентном отношении сцена Останкинского театра занимала 64,6 процента всей длины театрального зала, в то время как сцена театра Меддокса и сцена королевского Дроттнингольмского театра—50 процентов длины всего театрального зала. Интересно отметить, что сцена проектированного шереметевского театра на Никольской улице в Москве должна была занимать 64,4 процента.

Насколько большое внимание было обращено в Останкинском театре на сцену, можно судить по размерам авансцены, глубина которой была равна глубине всех приведенных крупных театров. Ширина авансцены у рампы в Останкинском театре превосходила ширину авансцены у рампы многих приведенных западноевропейских театров, а если к этому добавить, что высота машинного отделения Дроттнингольмского театра и трюм всех этих театров был одной высоты, то станет ясным, какое место занимала сцена и машинерия в Останкинском театре.

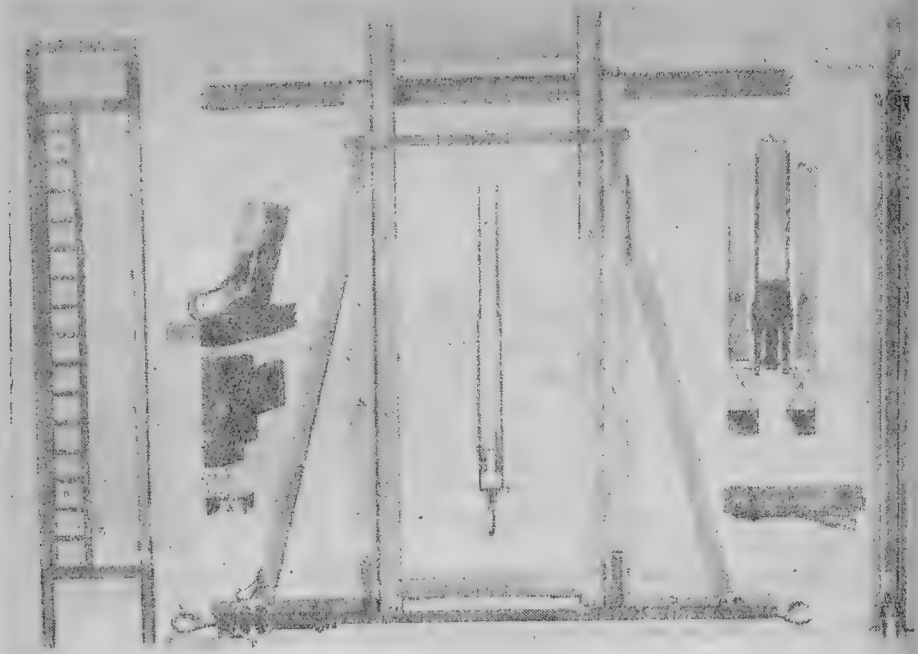
Нижняя часть сцены, или трюм Останкинского театра имел, судя по обмеру Бизяева, около 3 метров высоты.

Эта сравнительно небольшая высота трюма объясняется условиями высокого стояния грунтовых вод, о чем нам уже приходилось говорить выше.

К сожалению, мы не располагаем по трюму материалами, которые дали бы возможность подробно описать эту весьма важную функциональную часть сцены. Судя по тем требованиям, которые предъявлялись к постановкам, трюм должен был представлять сложное сооружение с большим количеством валов для подъема больших и малых трапов. Следы трапов и планов еще и сейчас видны на планшете сцены, который был собран из прежних досок и наглухо закреплен в 1876—1878 гг.

Единственным надежным источником остается собрание чертежей XVIII века по Останкину, а также остатки натуры, которые музей обмерял в 1936—1940 годах.

В настоящее время мы имеем наибольшие изменения именно в трюме. Из трюма было вывезено в 1876 г. большое количество земли (42 куб. метра), пол асфальтирован и сделаны новые стояки и фермы.



Кулисный станок

По обоим сторонам трюма сохранились проходы или трубы для противовесов, а также выходной конец трубы шумового прибора для устройства иллюзии дождя и раскатного грома.

По продольному разрезу Бизяева (см. стр. 54) видно, что по сторонам трюма, соответствующим кулисам на сцене, были расположены пять парных стоек, образовывавших помещение, опиравшееся на деревянную платформу. Поперечные брусья служили полом, на котором были положены четыре рельса для движения по ним деревянных колесиков кулисных кареток. Таким образом, в каждом помещении находилось по четыре кулисных каретки, тогда как в театрах XVIII века Западной Европы обычно для каждого кулисного станка было свое помещение, составленное из двух стояков.

В Останкинском театре, как и в театрах Западной Европы, в каждую кулисную каретку вставлялась кулисная лестница, которая выходила на сцену через поперечное отверстие в планшете сцены, так называемый кулисный проход.

Вдоль всего трюма был расположен, как это видно по тому же разрезу Бизяева, большой вал—барабан для смен кулис при так называемых чистых переменах. Канаты укреплялись на каждом из пяти станков, одним концом канат привязывался к железному кольцу станка, а другой конец этого каната прикреплялся к опреде-

ленному месту вала. Этот же вал был связан канатами и с противовесами.

Под арьерсценой находилось помещение, в котором упомянутый барабан оканчивался воротом. Здесь рабочий по условному сигналу вращал ворот, сообщавший движение всему валу, навертывавшему канаты всех кулис, причем вся тяжесть вращения ложилась на систему противовесов. Таким образом производилось одновременное и равномерное движение кулис, позволявшее в самый короткий срок сменить все кулисы окончившегося действия. За этими сменившимися кулисами уже стояли готовые кулисы для следующего акта.

Для передвижения кулисных кареток всегда на стенах трюма висели бухтами запасные веревки. В описи 1810 года об остатках этих веревок читаем: «Веревок пеньковых толщиною в палец, которыми таскают кареты в разных штуках—97 саженей». По описи 1810 года: «В подполье театра имеются—3 холстинных завеса, 40 кулисных станков с 40 каретками на деревянных колесах и с каретным канатом с 8 чугунными гирями».

Эти несколько строчек говорят о том, что в трюме Останкинского театра под арьерсценой находилось одно из помещений, где хранились декорации и особенно пратикабли: всевозможные пни, кусты, небольшие деревья, лодки и пр., которые через траны в нужные моменты подавались на сцену.

Кроме того, здесь указывается полный комплект кулисных кареток в 40 штук, т. е. по 20 штук с каждой стороны, или по 4 каретки в каждом из пяти планов. Таким образом, опись целиком подтверждает чертеж Бизяева.

Указание на то, что в трюме имеются «три холстинных завеса», говорит о том, что в планшете сцены были клапанные отверстия, через которые спускались завесы, причем небольшая высота трюма указывает, что они находились в скатанном виде.

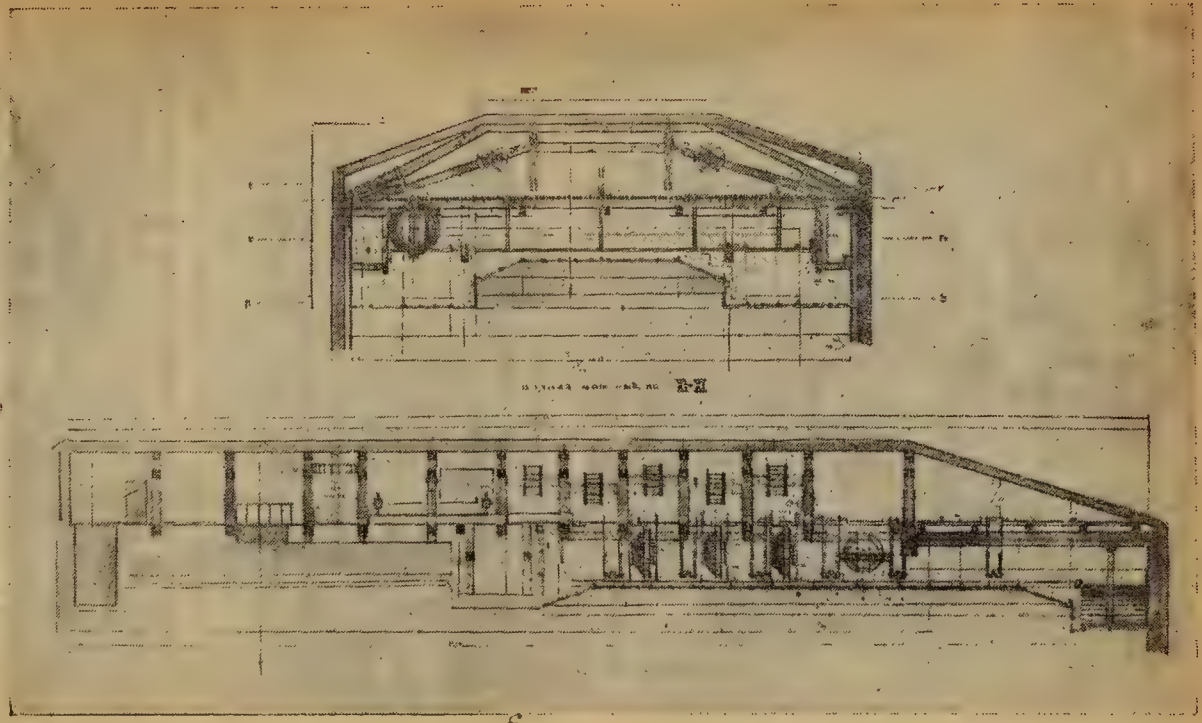
Но самое интересное в этом перечислении—сложные шумовые приспособления, которые помещались не только в верхнем машинном отделении, но и в трюме. Три барабана, из которых один деревянный круглый и два висячих овальных, обтянутых кожей, очевидно, употреблялись как подсобный аппарат для грома, когда нужно было объять весь театр сверху донизу раскатами или когда нужно было создать впечатление надвигающегося войска с его тяжеловесным топотом огромного количества ног, отбивающих шаг.

Верхняя часть сцены, обычно называемая машинным отделением, состоит в Останкинском театре из двух ярусов.

Первый ярус имеет целую сеть мостков: а—передний мост, б—два боковых мостка, называемых машинными галлереями, в—пять переходных мостков над сценой, г—задний мост в конце арьерсцены, д—два боковых моста над арьерсценой и е—один переходный мост над арьерсценой. Всего в этом ярусе 12 мостков.

Передний мост приходится над авансценой. Это главный мост, связывающий все пути, отсюда легко можно было видеть все, что делается как в зрительном зале, так и на сцене.

Высота сцены Останкинского театра от планшета до колосников



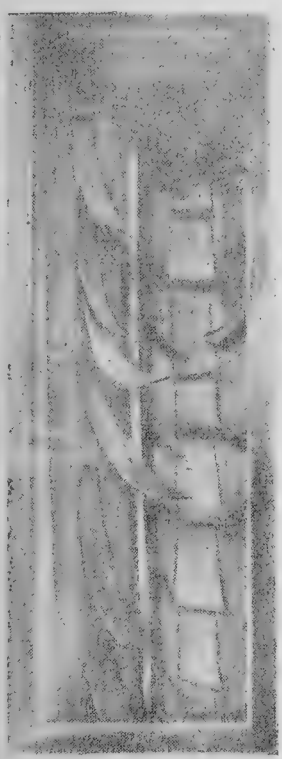
Продольный разрез машинного отделения Останкинского театра

План первого яруса машинного отделения

равна 9,63 метра, от планшета до переходного мостка—7,6 метра, а высота завесы 7,3 метра. Такие высотные соотношения давали возможность легко наблюдать с переднего мостка за всем, что происходило на сцене, равно как с каждого мостка удобно было наблюдать за тем, что происходило на соответствующем плане.

Передний мост для главного машиниста Федора Ивановича Пряхина являлся как бы капитанским мостиком: отсюда совсем близко до парадиза, откуда была видна вся сцена из зрительного зала, а также ход по лестнице в актерские ложи авансцены.

С переднего моста Ф. И. Пряхин давал повестки свистком. Его штат в 26 человек столяров-механиков сцены точно представлял свои места и обязанности, знал, какой продолжительности и со сколькими паузами свисток к чему относится и что каждый должен был делать при подаче повестки. Шереметев в одном из писем обращался к Ивану с просьбой указать, как дают сигнал для перемены декорации: «Я думаю,—писал он,—что звонок произведет тот же эффект, кроме того его не слышно». Однако Ивар ему отвечал, что при перемене декорации там пользуются исключительно свистком. Звонком же принято оповещать только пожарных о появлении огня.



Механизм для устройства иллюзии дождя

Правая машинная галлерея имела рабочее место, которое сохранилось и поныне для поднятия и спуска занавеса. В. Сахновский говорит: «В первом машинном отделении сбоку портала был укреплен барабан, вращающийся воротом по горизонтальной оси. Барабан имел пять желобов разного диаметра; это ясно указывает, что он (один или двойной) подымал занавес с фестонами. Подобный привод для поднятия занавеса с фестонами существовал в старом Дрезденском театре».

В этом же ярусе машинного отделения у стены устроен ряд проходов или труб. Каждый из этих проходов представляет узкий ящик, сбитый из четырех досок, который проведен в стене с первого яруса машинного отделения через всю стену сцены сверху вниз и своим выходным отверстием заканчивается в трюме.

Первая труба представляет ящик, обитый со всех четырех граней металлическими клапанами, идущими в шахматном порядке. В него с машинной галлереи сыпали горох или дробь, и зрительный зал воспринимал это шумовое приспособление как шум дождя. Машинист должен был стать художником своего дела для того, чтобы правдиво имитировать то усиливающийся, то затихающий дождь. Это же шумовое приспособление могло употребляться для

раскатного грома, тогда в трубу бросали деревянные шары. В описи за 1810 год сказано: «На театре—три шара громовых деревянных, да два колеса деревянных громовых». Эти приспособления не дошли, но совершенно ясно, что для раскатного грома употреблялся тот же проход, который служил и для эффекта дождя. Что касается двух громовых деревянных колес, то о них пока трудно сказать что-либо определенное. Может быть, это были остатки машины ветра, о которой нам еще придется сказать несколько слов ниже.

В непосредственном соседстве с описанным шумовым приспособлением находятся еще три трубы в стене, а в конце галлерен четыре трубы. Как эти трубы, так и трубы левой галлерен в количестве семи являлись проходами для противовесов. Противовесы в Останкинском театре были чугунными, причем противовесами пользовались не только для спуска и поднятия декораций, но и при смене кулис. В описи 1810 года значится, с одной стороны, «гирь чугунных с канатами, по которым переменяются декорации—пять», с другой стороны—«каретный канат и на нем 8 чугунных гирь».

С. Мокульский в своей работе по истории западноевропейского театра говорит: «Вал, сочетаясь с противовесом, давал мощный мотор для движения декораций»[1]. Заряжался этот мотор той или иной тяжестью, которая должна была соответствовать тяжести декорации. Обычно противовес состоял из металлического стержня, на который накладывали чугунные плитки, служившие грузом.

Левая галлерея имеет три ворота с желобами различного диаметра, которые своей формой напоминают ворот подъема занавеса. Все три ворота служили для передвижения облаков.

В конце левой и правой галлерей находятся также два ворота, которые в совокупности с противовесами опускали завесу, или задник, если сцена ограничивалась только пятью планами.

Как уже было сказано, две машинных галлерен соединяются между собой пятью переходными мостками. Каждый из мостков занимает по вертикали такое место перед кулисами, с которого легко обозревать весь план и видеть кулису, каждый проходной мост находится позади плана.

Проходной мост состоит из двух досок с отверстием между ними. Для удобства перехода на мостках устроены поручни, на которых висели запасные веревки различной длины с петлями для навески декораций. Обычно рабочие опускали веревки до самого планшета сцены, где уже находилась та навесная декорация, которую необходимо было поднять на данном плане. Веревки привязывали к верхнему бруску декорации, и рабочие, стоявшие на проходных мостках, начинали поднимать декорации до поручня мостка. Для поддерживания снизу декорации употреблялись особые приборы, о которых в описи 1810 года говорится: «Ухватов железных 4 с деревянными шестами, которыми подхватывают завесы».

---

[1] С. Мокульский «История западноевропейского театра», М. 1939.

К верхнему бруску декорации прикреплялись дополнительные веревки, которые затем собирались в одном или двух железных кольцах, они назывались подъемом. Каждую веревку подъема пропускали сначала через соответствующий шкив, находившийся на колосниках, затем через другой шкив, и таким же образом поступали со второй, третьей и т. д. веревкой. Пройдя через шкивы, веревки прикреплялись к кольцу, от которого шла одна более толстая веревка, называемая оттяжкой. Оттяжка противоположным концом своим прикреплялась к одной из пружин, находившихся на валу. К другой пружине прикреплялась вторая оттяжка, которая, пройдя через соответствующие шкивы, соединялась своим вторым концом с железным стержнем противовеса. Вал имел ворот с рукоятками, которыми рабочий приводил всю описанную систему в движение. Благодаря противовесу подъем и спуск декорации не требовали большой силы напряжения, а вместе с тем ими могла быть дана различная степень скорости подъема или спуска навесной декорации.

Проходные мосты играли также большую роль при превращении сцены в вокзал.

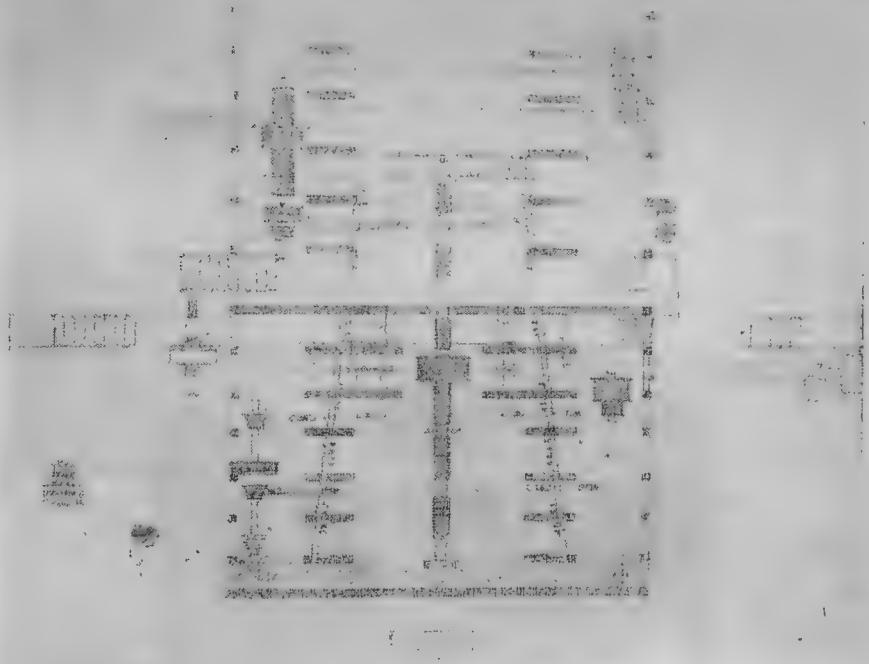
Задний поперечный мост над арьерсценой был снабжен тремя воротами, общий вид которых дан на плане второго яруса машинного отделения. Каждый ворот представляет свободно вращающийся вертикальный стержень диаметром 25 см. и высотою 1,7 м. Почти по середине стержня проходит через него накрест горизонтальный шест, служащий рычагом вращения. Предмет, находящийся вблизи арьерсцены, прикреплялся тремя канатами, которые шли по планшету до арьерсцены, затем посредством целой системы шкивов эти канаты передавались на мост над арьерсценой и укреплялись на вертикальном стержне. Посредством горизонтального рычага рабочие приводили вертикальный стержень во вращательное движение, и в то время, когда канат начинал навертываться на стержень, предмет, находившийся возле арьерсцены, получал продольное движение по сцене.

По бокам арьерсцены находятся два самых больших ворота из всех воротов, имеющихся в машинном отделении Останкинского театра.

Эти вороты, расположенные в углах арьерсцены, за сводчатым потолком кабинетцев, имеют сложную систему шкивов, расходящихся от них к месту горизонта. По своей мощности и сложности эти вороты указывают на то, что здесь мы имеем дело с ответственным театральным моментом. Таким действием, надо полагать, являлась «слава» («gloria») — подъем одного или нескольких актеров вверх по вертикали и движение на определенной высоте по горизонтали.

Второй ярус машинного отделения состоит из колосников и системы валов, прикрепленных по правую и по левую стороны к особым фермам, один конец которых упирается в перевод колосников, а другой конец в обрешетину крыши.

Вдоль колосников, между воротами, посредине всего пространства, нанесены на план какие-то незначительные фрагменты. Это



Верхний этаж машинного отделения Дроттнингольмского театра в Швеции

остатки подставок и укреплений вала, который шел во всю длину колосников, как это мы видим по плану Дроттнингольмского театра в Швеции.

На этом валу были укреплены канаты-оттяжки, на которых висела одновременно вся декорация неба, то есть все наддуги.

По своей длине вал делился на две равные части, он приводился в движение противовесом, причем большой груз противовеса употреблялся при подъеме декорации, а при спуске декорации известное количество груза снималось с противовеса. Так как при большой протяженности вала могла развиваться значительная сила инерции, то посредине его на особое колесо надевалась веревка, посредством которой рабочий сдерживал движение вала.

Как описанный вал, так и вал, находившийся в трюме для смены кулис, служили для так называемых чистых перемен. Посредством этих двух валов можно было почти моментально и даже на глазах у публики произвести перемену основной декорации.

Задник мог опускаться самостоятельно и одновременно с наддугами и со сменой кулис.

Известное количество декораций всегда висело под колосниками (см. главу «Декорации»).

На 2-м ярусе над авансценой и зрительным залом располагались шумовые приспособления: «гром», «ветер», а также подъемник люстры, находившейся в зале.

Машина, дающая эффект грома, устроена следующим образом: на сплошном настиле пола положена балка, проходящая под центром короба «машины грома», для передачи равномерной нагрузки фермам. Короб машины размером 4,3×4,3, высотою 40 см, пустотелый, внутри его, судя по состоянию стенок, очевидно, никаких дополнительных приспособлений в виде натянутых струн, как это бывает в современных приборах, производящих гром, не было.

Машина грома

Посредине короба проходит вертикальная деревянная ось, на нижней части которой, на расстоянии 40 см от поверхности короба, проходит горизонтальная ось, оканчивающаяся с каждой стороны деревянными зубчатыми колесами.

На верхнем конце вертикального стержня проходит деревянный брус, две стороны которого служат рычагами для рабочих, приводящих в движение вертикальный стержень, а вместе с ним и деревянную ось с зубчатыми колесами, идущими по выбкому полу пустотелого короба, который является резонатором для получаемого звука от зубчатых колес, бегущих по этому деревянному барабану.

Для получения разрядки грома вставлялся в верхнюю горизонтальную ось небольшой стержень, который соприкасался с гофрированным воротником вертикального стержня и производил во время действия машины эффект мгновенной разрядки грома, после чего стержень снова удалялся.

Мы уже говорили о производстве эффекта грома с раскатом, а также о производстве эффекта дождя.

Справа от «грома» находится люк, выходящий на передний мостик 1-го яруса. Люк имеет усеченную форму пирамиды и, по всей вероятности, является местом, где была машина ветра. В. Сах-

повский в 1925 году еще застал какие-то остатки этой машины. «В этой же части машинного отделения,—говорит он,—лежит поперечный «ветер» и испорченная машина для ударов и треска с деревянным валом такой же конструкции, как и современные»... К сожалению, до нас не дошло ни «ветра», ни этой машины для ударов и треска.

Мы уже говорили выше, что в трюме помещались еще три шумовых приспособления (барабаны). Таким образом мы видим, что все эти аппараты относились исключительно к воспроизводству звуковых эффектов. Почему же мы не встречаем здесь приспособлений для пиротехнических и динамических эффектов? Объяснение мы находим лишь в том, что в первом случае для звуковых эффектов требовались бо́льшей или меньшей сложности сооружения, в то время как для пиротехнических и динамических эффектов нужны были по большей части знания определенных приемов. Сохранились в архивных материалах и в переписке с Иваром различные указания. Приведем несколько примеров из области пиротехнических эффектов. Пожар обычно изображался при помощи горящей факли, которая привязывалась к шестам, при этом весь секрет заключался в том, чтобы рабочие смогли спрятаться за кулисами, а из-за горящего здания ничего не было бы видно, кроме пламени от факли.

Ночь достигалась особым затемнением рампы и кулисного освещения. Гроза изображалась на транспаранте, который был выслан Шереметеву из Парижа. Ивар об этом транспаранте так писал Шереметеву: «Высылаю Вам грозу на транспаранте с изменением цвета неба. Она должна внушать несказанный ужас, как приводящая в движение все стихии...»

Жертвенное возлияние, опаляемое небесным огнем, который должен вспыхнуть ярким пламенем, когда совершают его над алтарем, устраивалось следующим образом: на золоченый деревянный треножник, так же как в обычные курильницы, которые употреблялись в быту для воскуривания ароматических трав и смол, вставляли медный таз, на дне которого чуть теплился фитиль. Жрец торжественно зачерпывал раковиной из золотого ящика ликоподий и сыпал его на алтарь, ликоподий моментально вспыхивал ярким пламенем.

Огненный дождь устраивался при помощи каких-то двух реек из горючего состава, которые шли от одной кулисы к другой на определенном расстоянии.

Молния производилась при помощи мехов и порошка ликоподия так же, как она производилась и в XIX веке. Приспособления для этого делались обычно из жести. За кулисами устанавливали той или иной величины обычные меха, от которых шла трубка на требуемое расстояние. Трубка вставлялась в жестяную круглую коробку, наполненную губками, пропитанными спиртом; коробка сообщалась с воронкой, которая в нее вставлялась. За кулисами рабочий раздувал меха, и спирт зажигал ликоподий, выдуваемый мехом из воронки. Такие молнии могли вспыхивать в любых местах сцены и за кулисами.

При помощи ликоподия и тех же мехов устраивался огонь вулканов, подземный огонь в инфернальных сценах, а также освещались транспаранты.

Шереметевский театр широко пользовался ликоподием, который высылали из-за границы.

Еще большее значение в постановках шереметевского крепостного театра имели динамические эффекты—подъемы, передвижения, неожиданные появления, разрушения, наводнения и проч.

Нам уже приходилось говорить о подъемах «Славы» в связи с теми машинами, которые сохранились в машинном отделении Останкинского театра.

Шереметев выписал из Парижа «Славу», которая величественно спускалась и поднималась при помощи тамбура для появления божества; при этом была большая забота о том, чтобы не было видно веревок, на которых спускается и поднимается «Слава». Из Парижа с этой целью была выслана даже модель веревки и крючка с пряжкой для «Славы».

Мы говорили уже о машинах, при помощи которых осуществлялось движение предметов вдоль сцены. Ивар прислал Шереметеву модель «кораблика», который мог двигаться тремя способами при помощи различных механизмов.

Все способы неожиданных появлений были связаны по большей части с употреблением трапов, но иногда употреблялись и ширмы, заменявшие трапы. Эти ширмы закрывали обычно тот объект, который до известного момента не должен быть виден на сцене, затем выдвижная рама моментально убиралась и появлялся актер или предмет, который скрывался за ней; при этом стремились всегда, чтобы в момент выдвижения рамы свет на сцене несколько приглушался.

Разрушение зданий и отдельных предметов достигалось тем, что эти предметы и здания заранее составлялись из отдельных частей, на которые должны были они распадаться.

В Дроттнингольмском театре XVIII века в Швеции сохранились статуи, жертвенники и другие объекты декорации и бутафории, составленные из отдельных частей и легко распадавшиеся, когда неистовый Роланд начинал их разрушать. Ивар дает Шереметеву следующий совет: «Чтобы здание могло превратиться в развалины в тот момент, как его поражает гром, нужно только позаботиться привязать сзади веревками три или четыре основных камня, самых важных при разрушении. Тогда один человек, поместившись сзади здания за кулисами, может при помощи веревок опрокинуть всю постройку при первом ударе грома. В случае, если не удастся повалить все здание сразу, другой механик, поместившись по другую сторону рамы, может закончить разрушение, опрокинув все камни, подтолкнув их сзади большим шестом».

Особенно большое внимание уделялось вопросам наводнения. Шереметев усиленно готовил свой крепостной театр к постановке оперы «Данаиды», где большую роль должно было занимать затопление сцены.

В 1785 году высылается из Парижа модель всего театра, в которой должно быть изображено наводнение, эта модель была снабжена сложнейшими театральными машинами.

В 1786 году 14 февраля Ивар пишет: «По требованию графа будет сделана деревянная модель наводнения, других способов производить затопление сцены не существует, так как дождь совершенно здесь непригоден. Затопление следует приурочивать к грозе, когда весь театр погружен во мрак. Справьтесь по маленькой книжке о театральных машинах в отделе затоплений, и Вы увидите, как можно изобразить волны, которые разливаются по сцене. Это единственный общепринятый и известный в настоящее время способ. Я велел тщательно воспроизвести его для Вашей маленькой модели. Теперь, если Вы захотите затопить Ваш театр—Вам остается только повторить эту модель в большом виде. Вода изображается при помощи живописи и серебряного газа на маленькой модели. Это очень легко, тем более, что вода, нарисованная на маленьких дощечках, изображена по плану Вашего театра...»

9 апреля того же года Шереметев сообщает Ивару: «Модель театра и Ваше описание объясняют нам вполне, как изображается вода, но чтобы затопить всю сцену театра—требуются некоторые дополнительные сведения. В Ваших заметках Вы говорите, что на авансцене воды должны быть ограничены и замаскированы участком суши, снабженным «баветой», достаточно приподнятой, чтобы скрыть их от глаз зрителей. Я думаю, что если во время представления всей пьесы суша будет на авансцене—это будет производить неприятное впечатление на зрителей, закрывая ноги актеров до половины.

Воды, находящиеся в глубине сцены, могут быть, без сомнения, скрыты горизонтом. Наводнить весь театр на глазах зрителей (я не знаю, как это может быть сделано!), чтобы воды глубины сцены театра, мало-помалу поднимаясь, полились бы к рампе оркестра. Наводнение производится в конце пьесы, следовательно, половина сцены должна быть не занята ни сушей с баветой, ни чем-либо другим, чтобы актеры могли играть, ничем не стесненные».

На это Ивар отвечает: «При всех затоплениях сцены, какие мне приходилось когда-либо наблюдать, вода никогда не переходила середины сцены. Вода появляется в глубине сцены, так как строения, подлежащие затоплению, всегда расположены в глубине. Зрители видят все это издали. Вот почему так нужно: большие превращения должны происходить в глубине сцены, чтобы оставлять у зрителя некоторое неудовлетворенное желание видеть поближе, тем более, что вблизи трудно было бы сохранить иллюзию.

Поместив посредине сцены рельефный холмик, мы скрываем приспособления для устройства затопления,—но удобнее избегать закрытий, которые загораживают глубину сцены. Лучше на заднем фоне изобразить реку или море, причем часть воды рисуется на заднике так, как это сделано на модели. Эта река или море во время

затопления выйдет из берегов и разольется по сцене. Такое наводнение кажется очень правдоподобным.

Если двух холмиков недостаточно, чтобы до поры до времени скрыть нарисованную воду—можно их сделать три или четыре. Когда эти холмики стоят на сцене с самого начала действия, то за ними остается еще достаточно места для движения актеров, потому что воду не следует помещать сзади них раньше начала наводнения. Нет ничего труднее для хорошего машиниста, как наводнение сцены. Сцена должна быть так приспособлена, чтобы вода могла выходить на нее через трапы, как это происходит в больших театрах,—без этого маленькую сцену затопить будет труднее, чем большую...»

Эти эксперименты слишком затянулись, повидимому, они не удовлетворяли Шереметева, и пока шла переписка и производились опыты, Ивар в июле 1790 года уже пишет: «Теперь найден способ наводнить сцену без появления воды из-под сцены, без цилиндров серебряного газа, которые совсем не применяются, и без помощи «баветы», прикреплявшейся раньше к низу участка суши, помещавшегося впереди движущихся вод. Теперь «баветы» приделываются к движущейся воде, а не к суше, которая делается неподвижной и без «бавет». Воды, напротив, подымаются и понижаются по желанию новым способом, который превращает спокойное море в море бурное...

Эти движущиеся воды называют «морскими улицами», потому что между «морями» остается пространство около 3 футов для помещения корабля. На каждое «море» нужно два человека—один справа сцены, другой—слева, чтобы качать «моря» с большей или меньшей быстротой. Движения этих «морей» совершаются во взаимно противоположные стороны, например, если первое «море» движется справа налево, второе должно двигаться слева направо. Так как я знаю, что нужно г. гр. для его театра, я заказал маленькую портативную модель, на которой все это будет видно яснее, чем на рисунке...

Движущиеся «моря» (для соблюдения перепективы) должны становиться все ниже, уходя в глубину сцены, то есть первое переднее «море» должно быть выше второго и т. д. Следует позаботиться о том, чтобы та «морская улица», по которой проходит корабль, была на несколько вершков шире остальных улиц...»

Можно было бы и еще продолжить эти примеры. Для нас эти строки важны потому, что они говорят о неустанной работе над фееричностью спектакля и о большом внимании, которое предъявлялось к машинерии.

В библиотеке Шереметева имелся целый ряд книг по театральной машинерии: за № 461 Roubo «Traité de la construction des théatres et des machines théâtrales». Paris, 1777. В приложении к этому трактату о театральных конструкциях и театральных машинах было дано 15 архитектурных эстампов; за № 2161 «Théatri machinarum» изд. Leipzig с рисунками черной тушью; за № 10846 Cherardi «Recueil de toutes les meilleurs comédies et scénes Françoises, Amsterdam, 1715; за № 2615 Pâtte «Essai sur l'architecture théâtrale». Paris, 1782.

Шереметев не удовлетворяется этими пособиями и просит Ивара поискать у букинистов еще книги по машинерии.

16 мая 1785 года Ивар пишет: «Все мои поиски у букинистов с целью отыскать что-либо относящееся к искусству театрального машиниста оказались безуспешными, так как, к несчастью, не существует никаких солидных сочинений по этому искусству... Г-н граф, придя в отчаяние от того, что не смог достать ничего из литературы по театральным машинам, и чувствуя, как важно для Вас иметь по этому вопросу наиподробнейшие сведения для постановки больших опер,— я стал сам вблизи и с большим вниманием наблюдать за действиями театральных машин, что я имею возможность делать ежедневно в течение 20 лет. Чтобы уяснить себе секрет этого искусства, я написал на эту тему маленький труд, состоящий из 20 отдельных статей. Если этот набросок окажется Вам сколько-нибудь полезным—я буду вне себя от радости, так как желание сделать Вам приятное является единственным мотивом, побудившим меня приняться за эту работу...»

Шереметев получил этот труд и 22 декабря 1785 года пишет Ивару: «Что касается книги о театральных машинах Вашего сочинения—это чудеснейшая на свете книга!»

В библиотеке эта рукопись значилась за № 3609 под заглавием «Observations sur l'art des machines théâtrales». Paris, 1781.

Ивар был полезен Шереметеву не только своими советами и сочинениями по машинерии, но также и присылкой многочисленных планов театров Европы, планов и разрезов сцены лучших театров Парижа, а также присылкой моделей как целых театров, так и многочисленных моделей постановок, машин и отдельных театральных приспособлений. «Все эти вещи,— пишет Ивар,— единственные в своем роде и каждая из них может быть названа шедевром театрального искусства, они служат для постановки самых дорогих по выполнению, самых трудных пьес, являющихся камнем преткновения для театральных машинистов. Благодаря этому все такие пьесы идут в Париже лишь в Большой Опере».

Если ко всему этому прибавить еще ту литературу, которая имелась в библиотеке Шереметева[1], то мы должны признать, что многое, чем располагала Западная Европа, было в распоряжении шереметевского театра. Крепостной библиотекарь, кроме уже названных книг, занес в каталог еще ряд трудов по театру.

Однако, несмотря на богатую библиотеку по театру, несмотря на прекрасный инструктаж Ивара, несмотря на огромные средства, Шереметеву не удалось бы осуществить своих планов в области театрального искусства, если бы не оказалось исполнителей всех его планов в лице талантливых крепостных людей: архитекторов, машинистов, актеров, музыкантов и большого штата крепостных людей, обслуживавших театр.

Так же, как вся жизнь вотчины, начиная от судебных, фи-

[1] См. приложение № 2.

нансовых, административных дел и кончая семейными делами крепостных, была нормирована во всех мелочах инструкциями и повелениями графа, так и в театре все было подчинено артикулам инструкции. Эти инструкции существовали для лакеев, охранявших порядок в театре, для людей, следивших за освещением, для актеров, актрис и т. д. и т. д. Каждую «команду» людей по специальности возглавляли ответственные перед графом лица; то были люди, отличавшиеся своей строгостью и исполнительностью, или люди талантливые в той или иной области.

«Никите Александрову, Петру Петрову, и Матвею Черкасову наблюдать: для избежания беспорядков в театре в положенные для представления дни предписываю следующее: быть во время представления на правой стороне в ложе Василию Сизякову, на левой стороне в ложе Ивану Прихудайлову, на правой стороне в галлерее лакею Баранникову, на левой стороне в галлерее лакею Головцову. В партере на правой стороне официнант Агапов и лакей Лаврентий Максимов, в партере на левой стороне Харитон Травин и лакей Николай Шарф, которым от своих мест не отходить до тех пор, как я выйду из театра, в то время заставить всякому в своем месте свечи погасить—гайдука в паникадилах, а лакеев в нижних шанданах и всякий официнант в своем месте отвечает за пожар или за разбитие какого паникадила. У чистоты и у всего присмотра за театром быть официнанту Агапову, свису Бахтемирову и лакею Лаврентию Максимову, которым также наблюдать, чтобы двери все были смазаны и скрипотни, или стуку дверьми во время действия не было, а Никите Александрову и Пряхину учредить, чтоб и машины все движущиеся ни малейшего скрипу не производили и были бы заранее смазаны. Плошки зажигать лакеям со всякою предосторожностью. Сверх сего Алексею Агапову так же присматривать должно, как управитель и начальник Кускова. Почему прежде из театра не выходить, пока все свечи не погасятся. Тогда осмотрев все, притти ко мне и доложить. Всем же вообще смотреть, чтоб шуму нигде не было, а особливо в верхних галлереях, в каком случае учтивым образом просить, чтоб во время действия громко не говорили [1].

В. К. Станюкович так описывает выполнение одной из инструкций: «Освещение залы (Кусковского театра) состояло из пышной люстры, висевшей посредине, и ряда канделябров, вносимых во время антрактов слугами в голубых с белыми ливреях и уносимых в коридор в начале действия. Для этого была выработана специальная инструкция, и марш голубых слуг с мигающими канделябрами на голубом фоне усиливал впечатление роскоши зала и пышности спектакля» [2].

Так предусматривались инструкциями действия людей во время антрактов, во время спектаклей, до начала спектакля и после окон-

---

[1] Научный архив музея № 90а. Повеление от 13 июля 1790 г.

[2] Станюкович. «Домашний крепостной театр Шереметевых XVIII века», Ленинград, 1927 г.

чания как в Кусковском театре, так и в Московском и в Останкинском театрах.

Зрительный зал обслуживали во время спектаклей «официанты», «свисы», лакеи, гайдуки и камердинеры.

Сцена с машинным отделением и трюмом обслуживалась специальным штатом машинистов и людей, которые следили за освещением и противопожарными мероприятиями.

В 1789 году штат этой категории работников сцены Кусковского театра состоял из 1 машиниста, 3 столяров, 3 плотников, 1 слесаря и 1 человека «для чистоты и заготовления плошек»[1].

В 90-х годах, то есть во время существования Останкинского театра, эта категория работников сцены значительно выросла. Одних только столяров, служителей при машинах числилось 26 человек, не считая наблюдающих за освещением, число которых было весьма значительно.

Вся техника и механика сцены находилась под руководством главного машиниста крепостного человека Федора Ивановича Пряхина. Машинисту, как это видно из переписки с Иваром, придавали большое значение: без машиниста не мыслилась ни одна серьезная постановка.

Проекты, которые Шереметев получал из-за границы и от иностранцев, находившихся в России, почти всегда творчески перерабатывались крепостными мастерами, и это мы можем наблюдать не только в машинерии, но и в архитектуре и в других областях.

Мы видели уже, как остроумно и своеобразно Пряхин решил (может быть, при консультации И. И. Аргунова) трудную задачу превращения театрального зала в воксал в Останкинском дворце-театре.

Ф. И. Пряхин принадлежал к той группе талантливых русских изобретателей XVIII века, имена которых до нашего времени оставались почти неизвестными.

Родился он в 1751 году в одной из московских вотчин Шереметева. С малых лет обучался у своего отца столярному ремеслу. Совсем молодым—двадцати лет—Ф. И. Пряхин попадает столяром в театр.

Большая творческая смекалка выдвигает его на первое место; в 1792 году в повелении Шереметева Ф. И. Пряхин именуется машинистом: «Для закупок к строениям разных материалов посылать машиниста Пряхина и с ним купчину Василия Бахтемирова».

Первые восемь лет были проведены в напряженной работе. Он не мог, да, очевидно, ему и не разрешали устроить свою личную жизнь, и только 28 лет, что по тому времени считалось очень поздно, Пряхину разрешили жениться на 16-летней девушке. За пять лет у него родилось четыре дочери: Екатерина, Елена, Анна и Наталья. Обремененность большой семьей заставила Пряхина обратиться к И. И. Шереметеву с просьбой прибавить ему оклад.

---

[1] И. А. 1051. Повеление № 196 от 9 декабря 1789 года.

Просьба его была удовлетворена: «Машинисту Пряхину к получаемому им ныне жалованью пятидесяти рублей (в год) для содержания детей его повелеваю прибавить десять рублей, да сверх получаемых им по окладу за мясо денег производить тоже число мяса натурой и для прислуг определить мальчика из его же учеников»[1].

Это поощрение совпадало с началом строительства театра в Останкине, где для машиниста предстояла большая и ответственная работа по оборудованию сцены.

«При постройке театральной залы,— писал Ивар Шереметеву,— самым главным вопросом является устройство сцены, а следовательно, не нужно забывать о сложности театральных машин, которые от Вас зависит построить при наличии машиниста».

Пряхин в это время был уже опытным механиком сцены: он строил машинное отделение в театре Кускова, работал в театре на Никольской улице, где переделывал ложи в амфитеатр и авансцену. До 1792 года он лишь эпизодически выезжал в Останкино, где под руководством крепостного архитектора Миронова строился так называемый старый театр. Ф. И. Пряхин также руководил работами по строительству театрального зала, куда без его ведома Шереметев строго наказывал никого не допускать. Пряхину выдается 500 рублей на постройку в Останкине «избы для материалов». Много времени в 1792 году у него заняла постройка парадиза в Кусковском театре[2], а с 1793 года он уже со всей своей семьей окончательно переехал в Останкино. Здесь он работал над созданием машинного отделения театра и над оформлением самого дворца. Под его руководством работали во дворце 14 столяров, 6 резчиков и 6 лепщиков.

В 1794 году у Пряхина родился сын Петр, и под влиянием все увеличивающихся расходов на семью, он берет заказы по изготовлению мебели на стороне; дело это через многочисленных фискалов доходит до Шереметева, и 27 сентября 1794 года граф приказывает, чтобы Пряхин «свою работу кончал с крайней поспешностью, а другим отнюдь на продажу не делал».

Как нам уже известно, с 1793 года начинаются большие работы по переделке и переоборудованию Останкинского театра, которые сначала идут усиленными темпами до декабря 1794 года, когда была поставлена в новых условиях опера «Два сильфа», а затем снова возобновляются и продолжаются работы до 1796 года.

В этот промежуток времени от 1793 года до 1796 года отдаются главные распоряжения Шереметева по машинерии. Очевидно, к тому времени уже определилась форма машинного отделения и всех подвижных частей сцены и зрительного зала.

Пряхин в это время делает передвижные кулисы, работает вместе с декораторами над декорациями и главным образом над «поделкой»[3], ему много приходится спорить с архитекторами по поводу

---

[1] Повеление 1792 года 19 января.
[2] Повеление № 85 от 6 мая 1792 года.
[3] Деревянный остов для декораций.

расстановки печей в театральном зале, которые мешали машинерии; он проявляет большую и самостоятельную творческую инициативу в связи с устройством машинерии, а вместе с тем Шереметев ставит перед ним ряд самостоятельных задач. Он пишет: «Нельзя ли на театре сделать так, чтобы кулисы и с рамами во время бытия галлереи могли бы сниматься со всеми прочими и приставляться к стенам, а каретные станки оставались бы на своем месте, ибо желание мое есть, чтобы стенная завеса, назначенная быть позади колонн, могла быть отнесена от оных колонн делать расстояние, чтобы между оной завесой и колоннами было три аршина и над оным расстоянием могло быть поставлено подобно тому как сделано в конце оной галлереи над лестницей...» [1]

Нам известно из документов, что Пряхин быстро и, повидимому, легко справился с этой задачей так же, как ему приходилось справляться с еще более трудными задачами, которые ставил перед Шереметевым его парижский корреспондент.

Между этими делами он выполнял многочисленные работы по монтировке декораций. В 1795 году он вместе с декоратором Фунтусовым делает три декорации и бутафорскую мебель: «садовое канапэ» и «двое кресла театральные золоченые, ничем не обитые и без подушек, а третья такие ж золоченые и вместо локотников бумажные золоченые драконы» [2].

К июлю 1795 года оборудование машинного отделения было закончено, и на останкинской сцене при новых условиях машинерии шла героическая опера «Взятие Измаила».

Машинное отделение после этого больше уже не перестраивали, но «подъемным» полом амфитеатра Шереметев был недоволен, и отписки с марта месяца 1796 года доносят, что «Пряхин в партере и амфитеатре пол разобрал, слаживал и окончательно перестроил».

Но эта последняя работа была для изобретательного и трудолюбивого Пряхина небольшой; Шереметев начинает использовать его в качестве опытного столяра и искусного резчика и интарсиатора.

В продолжение всего 1796 и 1797 годов Пряхин работает в разнообразных областях, оставляя о себе память в Останкинском дворце в таких прекрасных паркетах, как паркет ротонды и Итальянского павильона, которые собирались и настилались под его руководством.

С момента закрытия театра Пряхин как театральный машинист стал не нужен, и по специальности использовать его было уже нельзя.

Семейное положение Пряхина становится тяжелым, в 1802 году у него родился 6-й ребенок—сын Николай, в 1803 году—сын Александр. В этом же году умерла его жена. Больной и удрученный горем Пряхин был определен в 1804 году наблюдать за кусковскими строениями, но вскоре болезнь его ухудшилась, и в 1805 году он скончался.

---

[1] Повеление № 8 от 10 января 1794 года.
[2] Из описи Останкинского дворца 1810 года.

Совершенно не сохранилось никаких сведений об участии Ф. И. Пряхина в проектировании в Останкинском дворце так называемого передвижного театра, однако, нам представляется, что это дополнительное театральное сооружение не могло проектироваться без помощи и советов его, как старшего машиниста, которому Шереметев был обязан не только созданием машинерии Останкинского, но и Кусковского и Московского театров.

Освещение театра. Все описанные приспособления останкинской сцены можно оценить только в том случае, если известны оптические и акустические особенности театрального зала.

Нам уже приходилось говорить о поисках наилучшей формы зрительного зала и авансцены, при которой возможна была оптимальная видимость сцены. Но это составляет лишь одну сторону проблемы, не менее важной стороной является театральное освещение.

В театрах XVIII века было принято освещать верх—потолок сцены, что давало рассеянный свет для всей декорации, рампы и кулис.

В. Сахновский говорит в своем путеводителе по Останкинскому дворцу, что «сцена освещалась люстрами, подвешенными к балкам, причем, видимо, было безразлично, была ли декорация комнаты, или природы...»[1]. Это было весьма распространенным явлением в середине XVIII века не только у нас в России, но и на западе.

Так освещался Версальский оперный дом, где как на сцене, так и в зрительном зале театра спускались люстры. Этот способ освещения театра мешал зрителям, и известный итальянский декоратор, работавший в середине XVIII столетия во Франции, Сервандони стал устраивать эти люстры подъемными. К началу представления их, посредством особых воротов, подтягивали кверху.

Так именно был устроен подъем люстры зрительного зала в Останкинском театре и в Туринском театре[2].

В театре Меддокса зрители покупали свечи, которыми имели право дополнительно освещать свои ложи[3].

Мало удобным было освещение авансцены Дроттнингольмского театра, где с потолка авансцены спускались на тонких стержнях легкие небольшие и простые по форме трехсвечники, висевшие на уровне двух третей высоты от планшета сцены. На самой сцене никакого освещения сверху ни в декорациях природы, ни в декорациях интерьеров никогда не бывало. Очевидно, хорошее освещение кулис и рампы считалось достаточным для освещения сцены.

Ивар в своих указаниях нигде не упоминает об освещении сцены люстрами, и единственный раз он пишет, что в мрачном

---

[1] Подмосковные музеи. Путеводитель под редакцией Лазаревского и В. Згура. Вып. I «Кусково. Останкино». Госиздат, Москва, 1925, стр. 88.

[2] См. Recueil de planches sur les sciences et les arts. A Paris. MDCCLXXII.

[3] Ольга Чаянова. «Театр Меддокса в Москве. 1776—1805». Изд. «Раб. Прос.», 1927, стр. 73.

подземелье, которое должно быть очень темным, можно повесить посреди сцены одну лампу.

Указания некоторых авторов на то, что в Останкинском театре сцена и зрительный зал освещались четырьмя люстрами, следует отнести исключительно к тому моменту, когда театральный зал преобразовывался в воксал, тогда как во время спектаклей три люстры, висевшие на сцене, поднимались в машинное отделение.

Дошедшие до нас материалы свидетельствуют о хорошо поставленном освещении сцены Останкинского театра, которое ничем не уступало современным ему западноевропейским театрам. В Останкинском театре были не только плошки, которые мы повсеместно встречаем в XVIII веке в Западной Европе, но были свечи и масляные лампы. В описи Останкинского дворца 1810 года читаем: «Один сундук сосновый, в нем 9 ящиков, внутри обиты латунью, в которые ставили плошки».

В Туринском театре XVIII века было особое помещение для осветительных приборов, которые расставлялись в несколько рядов на этажерках, тут же помещались печи для разогревания плошек с маслом, когда масло застывало. Кроме труб от этих печей, имелись еще в сводчатом потолке особые отверстия, открывавшиеся в большую комнату с трубой, через которую дым вытягивался наружу, через крышу. В Останкинском театре таких приспособлений не было, так как плошки горели в ограниченном количестве и только в рампе.

В 1785 году из Парижа были высланы Шереметеву какие-то «восковые бисквиты для рампы», которых требовалось всего четыре штуки. К сожалению, нам неизвестно, что они собою представляли и были ли использованы. Рампа могла быть затемнена. Об этом мы часто встречаем указания в переписке с Иваром, этого требовали и сами постановки. В одной посылке из Парижа в перечислении вещей упоминается «рампа для освещения сцены и для изображения ночи», и, наконец, в декабре 1790 года в переписке встречаются прямые указания: «чтобы изобразить ночь—рампу оркестра спускают вниз».

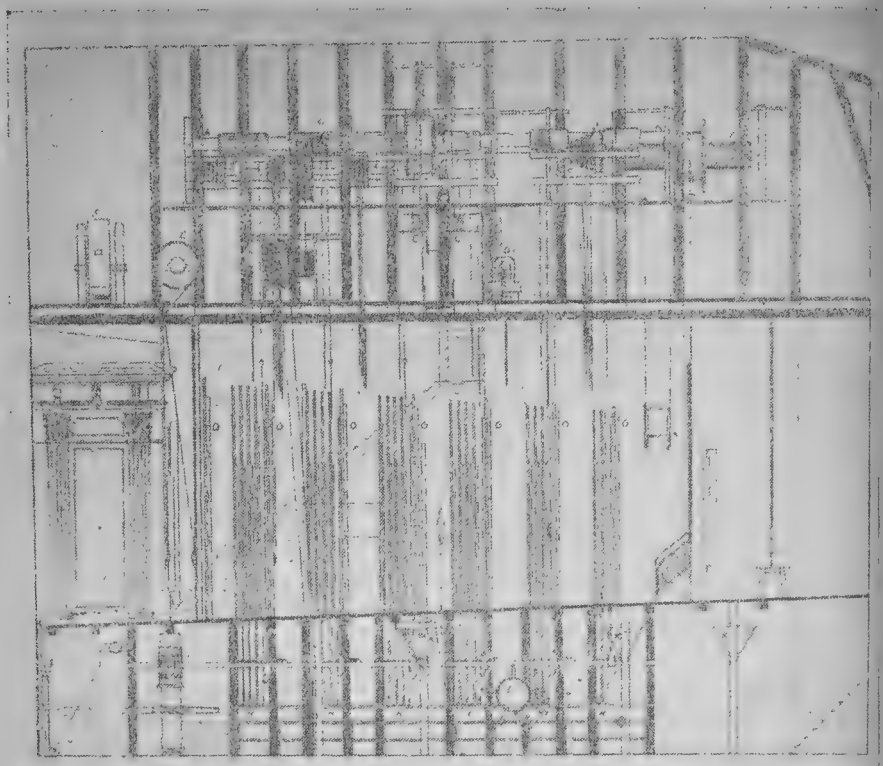
Прием опускания рампы, когда на сцене требуется затемнение, существовал и в Дроттнингольмском театре XVIII века.

План сцены Дроттнингольмского театра многими чертами напоминает нам останкинскую сцену.

На помещаемых ниже чертежах продольного и поперечного разрезов Дроттнингольмского театра можно видеть механизм опускания рампы. На продольном разрезе литерой S показана стойка, по которой опускается рампа под сцену.

На поперечном разрезе сцены показан способ опускания этой стойки посредством механизма N в особый люк S, приспособленный для спускания рампы в трюм сцены.

Эти интересные чертежи театра XVIII века из альбома Бейера дают нам полную аналогию того, что представлял из себя трюм Останкинского театра и в данном случае рампа с ее механизмом опускания.

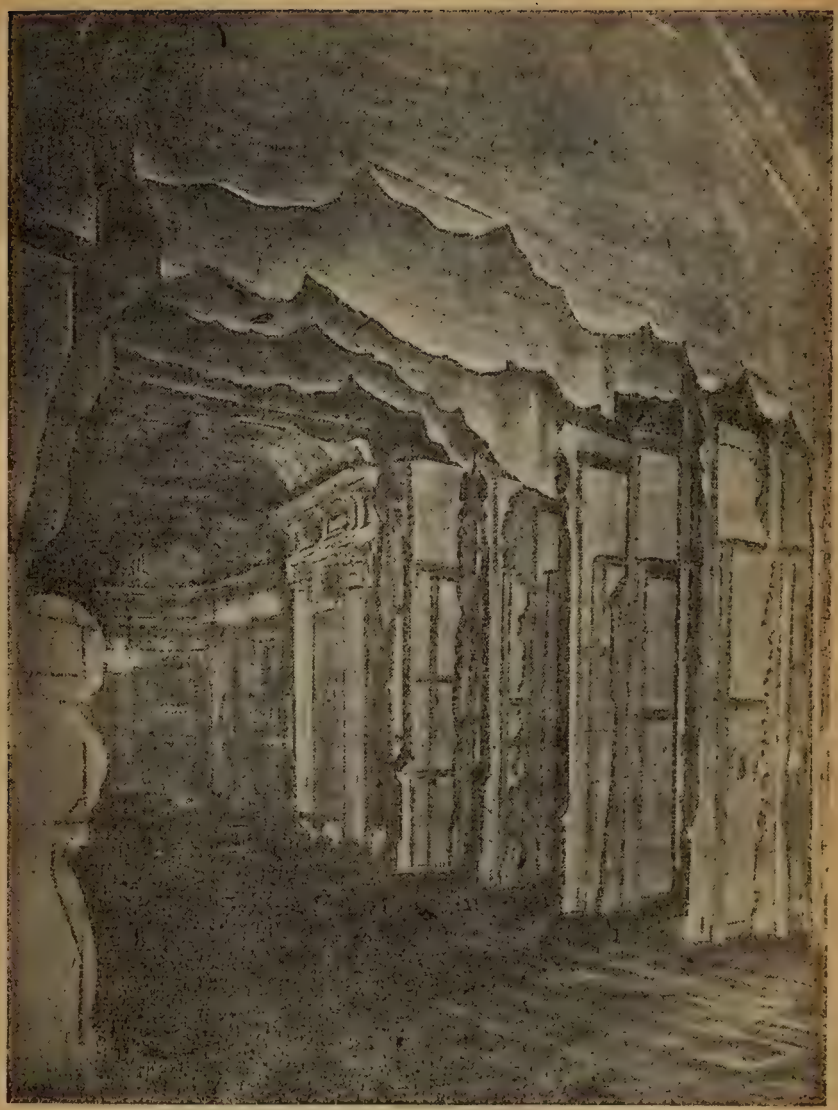


Продольный разрез сцены Дроттнингольмского театра

S—механизм для опускания рампы при затемнении; g—кулисное освещение; f—противовесы для изменения кулисного освещения; A—общий вал для собирания отдельных канатов, опускающих декорации неба; B—валы с канатами для передвигания облаков; C—валы с канатами для опускания «колесницы в облаках» на авансцене и арьерсцене; D—подвижной желоб и хоботообразное приспособление для перемещения в вертикальном, горизонтальном и диагональном направлениях; E—ворот для поднимания и опускания занавеса; F—механизм грома; H—вагонетки для кулисных декораций и приспособление для закрепления; I—ворот для кулисных вагонеток, употребляемый при смене декораций; K—дверцы трапа; L—большой вал с канатами и рычагами для поднятия трапа.

Освещение в Останкинском театре было поставлено лучше, чем где-либо в московских театрах.

Кулисное освещение Дроттнингольмского театра в это время имело плошки (см. стр. 93), в то время как останкинские кулисы освещались так, как это было принято на парижских больших сценах. В 1785 году Ивар пишет: «Выслано из Парижа подсвечников с пружиной, в которую вставляется свечка с рефлектором для освещения кулис во время спектаклей...» Эти самые свечки с рефлектором и употреблялись в кулисном освещении Останкинского театра. В описи 1810 года при описании сцены было записано: «В большом доме на



Вид со сцены на партер с показанием освещения кулис плошками в Дроттнингольмском театре

театре досок с набитыми железными пробоями 10, в которые ставятся для свеч жестяные трубки с пружинами проволочными...» Следовательно, пять пар кулис, как и обозначено на приведенных разрезах, имели стойки в виде досок, причем эти трубки в другом месте описываются как «шанданы кулисные железные». Возникает вопрос, как же они могли быть затемнены, когда требовалось воспроизвести на сцене ночь? В Дроттнингольмском театре существовали особые противовесы для изменения кулисного освещения, следовательно, кулисная стойка с освещением сообщалась с трюмом, что совершенно ясно по продольному разрезу и по приведенному плану нижнего этажа машинного отделения, где под литерой Z значатся противовесы для рычагов кулисного освещения; под литерой N — механизм для опускания рампы при затемнении сцены; под литерой S — люк для опускания рампы.

Из рассмотрения этого разреза мы можем сделать вывод, что в Дроттнингольмском театре существовал механизм, который приводился одним воротом, специально устроенным для каждой стороны кулис, и этим воротом, к которому был прикреплен вал, соединенный со всеми стойками кулисного освещения, одновременно поворачивали все стойки на одной половине сцены.

Менее сложно было устроено кулисное затемнение на шереметевской сцене. Механика и техника его достаточно ясно изложены Иваром при высылке двух кулисных стоек: «Две ламповые стойки, которые катаются по сцене, подобно тележкам, и вращаются при помощи стержня на колесах. Эти две стойки помещаются позади кулисных станков. Они освещают кулисы и «делают» ночь. Эти стойки имеют то преимущество, что они остаются на месте при перемене декораций и освещают новую кулису. При таком способе освещения уже не нужно устраивать отдельные стойки для каждой кулисы. Пропорции всех приспособлений очень точны, за исключением ламповых стоек, которые имеют должную высоту, но, в правде говоря, слишком толсты. Тоньше сделать их не удалось».

Следует еще остановиться на двух подробностях освещения сцены: на освещении неба и освещении закулисного пространства.

Для освещения неба существовали две решетки, которые укреплялись сверху на стойках кулисного освещения.

Для изображения на сцене ночи рампу опускали в люк под сцену, решетки для освещения неба поднимали в машинное отделение, а стойки кулисного освещения поворачивали в глубь кулис.

Для освещения закулисного пространства и вообще подсобных мест на сцене употреблялись масляные лампы, а для машинного отделения жестяные четырехугольные застекленные фонари.

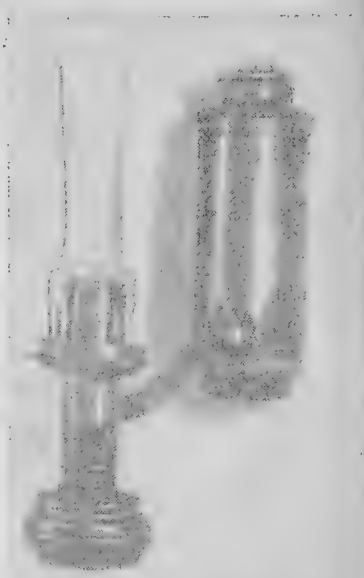
При описи кладовых в 1802 году были найдены «три сундука с замками и с ключами, в них поделаны для поклажи лампов места и оклеены зеленым сукном и сверху покрываются фланелем и зелеными тюфяками, изнутри крышки оклеены то ж фланелью, в них двенадцать лампов жестяных двойных, в том числе две четверных, на них сверху вазики расписаны красками и местами позолочены. Из большого дому с театра...»

Нижний этаж машинного отделения Дроттнингольмского театра

H—кулисные вагонетки и деревянные рельсы. I—ворот для приведения в движение вагонеток. K—дверцы трапа. L—вал с канатами для поднятия трапа. M—ворот для спускания новой декорации при смене. O—управление малой рамой трапа (декорация, которая опускается по трапу или поднимается трапом). R—противовес для «большой колесницы»

Акустика театра. Часто задают вопрос, почему Останкинский театр, который должен был, по словам его хозяина, увековечить память о нем, был построен не из прочного материала — камня? Почему, действительно, такое место, как театр, где могло быть столько всяких опасностей пожара в связи с пиротехническими эффектами и несовершенством освещения XVIII века, почему он все же выстроен был деревянным? Обычно приводятся доводы о большом количестве леса в наших местах, о строевых навыках рабочих, о бесплатном для Шереметева строительном материале и пр. Но на это имеется ряд возражений. Мы знаем много зданий в Москве этого же времени, но построенных из камня (дом Апраксина на Арбатской площади, дом Пашкова на Моховой, Ново-Екатерининская больница у Петровских ворот, дом Разумовского на Гороховой улице и много других. Хозяева этих домов были не более богаты, чем Шереметев, да и сам Шереметев имел на Воздвиженке дом.

Масляная лампа с отражателем



Масляная лампа

В данном случае разрешение этого вопроса надо искать, главным образом, в акустике. В XVIII веке считалось, что каменное здание создает плохие акустические условия.

С. Мокульский в своем исследовании по «Истории западноевропейского театра» говорит: «Новшеством в строительстве театральных зданий (XVIII в.) было стремление обезопасить себя от частых пожаров, жертвой которых становилось много театров. С этой целью делается попытка сооружать театры не из дерева, а из кирпича. Первым таким театром был флорентийский театр Пергола 1755 года. Однако его плохая акустика заставила вскоре отказаться от пользования кирпичом. Единственным театром, в котором еще раз попытались осуществить этот принцип, был Коммунальный театр в Болонье, построенный в 1763 году Антонио Бибиеной, младшим братом Джузеппе... Все здание театра было построено массивно—из камня и кирпича...»

Выстроить абсолютно сухое кирпичное здание считалось невозможным, а сырость исключает возможность хорошей акустики, в то время как выдержанное сухое дерево благоприятствует акустическим условиям здания.

Естественно, что Останкинский театр, рассчитанный главным образом на оперные постановки, должен был, по акустическим соображениям того времени, строиться деревянным.

Нам уже приходилось говорить о том, что оптические соображения заставили крепостных мастеров очень много поработать над вопросом, связанным с поисками такой формы авансцены, при которой были бы осуществлены лучшие условия видимости прежде всего авансцены, а затем и всей сцены. Форма эта после длительных поисков была установлена яйцеобразная. Эта форма, как известно, в XVIII веке считалась наилучшей формой и по акустическим соображениям. Это нам известно по итальянским театрам Болоньи, Венеции, Милана, Неаполя и др., театральные залы которых планировались в так называемом болонском стиле, то есть в овальной форме.

Еще более определенно это выражено в Лионском театре, выстроенном архитектором Суффло в 1754—1756 годах, с его зрительным залом эллиптической формы, и особенно в королевском Туринском театре во Франции, который проектировался в конце 30-х годов XVIII века. В геометрическом плане этого театра показаны линии, которыми конструктор проектировал условия для предотвращения потери звука в зрительном зале. Эти акустические условия, как видно по плану, могли быть осуществлены только вследствие того, что зрительный зал имел ту же эллиптическую форму.

Однако следует отметить, что старый театр Ньер-сен-Мартэн и многие другие французские театры строили план в форме круга.

Нам документально неизвестно, проводилась ли в театре Шереметева экспериментальная работа крепостными архитекторами над поисками оптического и акустического совершенства, но результаты были вполне достигнуты как в том, так и в другом отношении.

Надо полагать, что все эти условия им были известны, так как акустические резонаторы в виде звучащей деки, которые были распространены на западе, широко использовались и в устройстве Останкинского театра. На продольном разрезе архитектора Бизяева мы видим пустотелые короба в виде чаши под местом оркестра и под авансценой, то есть именно там, где требовалось ясное, чистое и несколько усиленное звучание.

Такие резонирующие деки были в XVIII веке в Туринском театре под оркестром, причем в этом театре были сделаны еще по обеим сторонам деки две трубы, ведущие к самому верху зала; при их посредстве резонирующее действие еще больше усиливалось.

Ту же резонирующую деку под оркестром мы видим в шведском Дроттнингольмском театре; такой же резонатор в виде чаши был под оркестром в Версальском оперном доме.

В Останкинском театре этот тип резонатора был использован не только для оркестра, но и для авансцены.

Наконец одним из самых интересных моментов в акустических условиях театрального зала в Останкине являются пустотелые короба над окнами парадиза, которые играли роль голосников, употреблявшихся в древней русской архитектуре. Благодаря этим коробам

в Останкинском театре эхо никогда не мешало слушать музыкальные номера ни в исполнении оркестра, ни в исполнении хора.

Эти короба одновременно выполняли роль и усилителей звука, подобно тому, как в античных театрах усилителями являлись пустые пространства под сиденьями [1].

Кроме того, само деревянное перекрытие зрительного зала так же, как и деревянные перекрытия в театрах ренессанса, не создавало отражения звука, ибо, с одной стороны, сухой материал дерева, а с другой стороны, окна парадиза скорее могли поглощать, чем отражать звук.

Огюст Перре [2] об акустике театра говорит следующее: «Я никогда не пытался направлять звук, считая, что лучше, как это делалось в античных театрах, дать ему свободу. Я присутствовал однажды при убедительном подтверждении этого принципа, когда услыхал в Лувре пение странников под деревьями. Никогда я не слышал более прекрасного звучания, чем здесь, в пространстве, ограниченном землей и покровом из листьев. Я решил тогда, что такого рода звучание может быть достигнуто, если построить зал, просверленный в той же пропорции, как покрытие из листьев. По этому принципу и построен большой музыкальный зал театра на Елисейских полях. Я построил сперва закрытый зал, а внутри его—другой зал, просверленный, как корзинка. Эта система оказалась настолько удачной, что один из наиболее требовательных руководителей оркестра говорил об акустике зала, что она является «чудом».

Акустические качества этого зала я объясняю тем, что «решето» зала беспрепятственно пропускало звуки, устраняя лишнее звучание и эхо.

Однако отсутствие эхо и лишних звуков не является еще признаком хорошего зала. Хороший зал—это зал, который поет. Зал, построенный в Елисейских полях,—поет. Этим свойством он обязан слою воздуха, заключенному между просверленным и глухим залом, играющему роль конденсатора и увеличивающему силу звука. Кроме того, материалы, использованные на стройке,—железобетон и штукатурный раствор—являются совершенно сухими».

Это устройство современного театра целиком раскрывает те акустические принципы, которые были положены в основу строительства Останкинского театра в XVIII веке.

В нем также имеется закрытая коробка (включающая машинерию и парадиз), внутри которой построен театральный зал. Внешняя коробка отделяется от крыши звуконепроницаемой, а вместе с тем термической прокладкой, состоящей из толстых досок, подбитых войлоком, поверх которого набита дранка, а сверху положена штукатурка и насыпан слой земли. Интересно отметить, что такой прокладки нет над другими залами дворца; она имеется исключительно над театром и играла не только термическую, но и акустическую роль. Театральный зал сообщается с этой внешней закрытой короб-

---

[1] Н. П. Извеков. «Техника сцены», стр. 15.
[2] Журнал «Архитектура СССР» 1939 г., № 2, стр. 86.

кой окнами парадиза, кроме того, внутри этой закрытой коробки находятся над окнами парадиза еще пустотелые короба. К этому, может быть, следует добавить, что внешние и внутренние стены строились с воздушной прослойкой, а сам строительный материал был выдержанным и совершенно сухим.

Для постановки опытов, связанных с акустикой, мы приглашали в 1937 году музыкантов, которые в разных местах сцены исполняли те или иные музыкальные номера. Эти опыты показали превосходную чистоту звука в театре Останкино. Звуки как бы омывали все помещение, создавалось такое ощущение, что звук не летел по прямому направлению, а окружал вас, пронизывал все ваше существо. Театральный зал действительно пел.

Наши опыты с поглощением звука заставили нас прибегнуть к употреблению резких звуков,—сильных ударов в ладоши. Эти звуки лишь слегка отдавались еле слышным треском под самым плафоном зрительного зала и в тот же момент замирали в высоте, поглощенные пустотелыми коробами.

Вокзал. Особенное внимание И. П. Аргунов уделял сцене во втором периоде строительства в связи с превращением ее в вокзал.

На одном из планов, где показано расположение колонн во время вокзала, на арьерсцене нанесена дополнительная колоннада, на которой устанавливались обширные хоры для оркестра.

За колоннадой спускались декоративные завесы с написанными на них нишами со статуями.

Очевидно, это было слишком уж театрально, и при последней перестройке было решено сделать такое оформление, которое дало бы общее впечатление строгости и простоты.

Портал сцены был украшен драпировкой из фестонов с кистями. Эта драпировка являлась постоянной и была сделана по проекту Споля. Этот проект стали осуществлять еще до апробации И. Шереметева, так как оказалось, что валютообразные кронштейны были сделаны и сохраняются до наших дней, сделана была и декоративная завеса, которая играла до известной степени и служебную роль арлекина, то есть первой низкой наддуги, прикрывавшей машинное отделение [1].

За этой декоративной завесой был роскошный занавес, который закрывал сцену во время антрактов. В описи дворца имеются следующие описания: «От театрального завесу 2 штуки в одно полотнище голубой тафты, подбитой голубой крашениной мерою 15 аршин 14 вершков». «Из театру завеса малиновая тафтяная на крашенинной малиновой подкладке одна штука в 11 полотнищ, подмоченная и вся полинялая, другая штука в три полотнища на такой же подкладке».

Из истории оформления некоторых зал Останкинского дворца нам в результате исследований стало известно, что вначале преобладали зеленые и голубые цвета, которые в следующем периоде

[1] Эта декоративная завеса была восстановлена в Останкинском дворце в 1940 году.

стали заменяться малиновыми колерами. Весьма возможно, что малиновый колер появился тогда и в шелковой материи занавеса и драпировок театрального зала.

Во время воксала этот занавес не был виден, оставались лишь фестоны, украшавшие портал.

Над сценой по окончании спектакля спускался на железных крюках потолок из холста, натянутый на рамы и расписанный в голубых колерах. Так же спускались и подвешивались на крюках фриз, карниз, соффиты, которые были сделаны тоже из холста и были расписаны орнаментом, состоящим из лир, аканта и сфинксов. Под соффитами устанавливались легкие картонные колонны ионического ордера, а за ними по бокам на расстоянии не более одного метра находились спускные две завесы из холста, расписанные таким образом, что создавалось представление как бы голубой стены, расчлененной пилястрами, между которыми в полуовальных нишах были нарисованы сфинксы и между ними лира, а над этими нишами вазы с цветами. Фрагменты этой завесы, расписанной крепостными декораторами, сохранились до наших дней и экспонируются на выставке «Крепостной театр» (см. главу о декорациях).

Колонны были окрашены перловой краской и перевиты резными из дерева золотыми гирляндами. На каждой колонне были повешены деревянные резные шестенники, золоченные поталью, с тремя трубками для свечей.

Арьерсцена украшена прекрасной балюстрадой, посредине которой помещался алебастровый слепок со скульптуры «Точильщика». По сторонам этой скульптуры стояли две гипсовые вазы.

В кабинетцах, располагавшихся по обеим сторонам арьерсцены, были сделаны легкие переносные ложные двери с красивыми порталами.

Эта часть воксала была прекрасно освещена. Кроме шестенников, которые висели на колоннах, середина основного пространства зала освещалась тремя такими же большими деревянными люстрами, как и над партером театра, а также четырьмя хрустальными люстрами, висевшими в кабинетцах арьерсцены. Свыше 150 свечей зажигали в одной только этой части зала, не считая большого количества свечей, горевших в канделябрах и торшерах, которые вносились в этот зал дополнительно.

Торжественный голубой зал во время воксала производил чарующее впечатление своей простотой и ясностью архитектуры, которая претерпевала значительное изменение в оформлении сравнительно с тем, что видел зритель здесь же во время спектакля.

В дневнике польского короля С. Понятовского говорится следующее: «По окончании спектакля король со всем обществом вернулся в комнаты, где не успел пробыть и полчаса, как их попросили сойти по той же самой, покрытой красным сукном, лестнице, которая их ввела в театр. Вместо последнего глазам зрителя представилась теперь огромная бальная зала, образовавшаяся из амфитеатра и театра. Та часть залы, в которой шло представление, была обставлена с двух сторон ионической колоннадой; последняя на время

Оформление вокзала

Театральный занавес, проект Споля

спектакля была придвинута к стенам. В течение указанного получаса, когда гости были наверху, эту колоннаду с помощью рабочих передвинули с двух сторон и разместили вдоль залы так, что между колоннами и стеной остался проход. Граф Шереметев заявил королю, что он занят проектом более быстрого перемещения упомянутых колонн, именно, чтобы это перемещение происходило на глазах самих зрителей. В задней части театра была декорация».

Декорация помещалась не столько в задней части, сколько по бокам этого зала за занавесами, спущенными позади колонн; очевидно, писавший дневник не заметил этих занавесей и принял их за стены, между тем как за этими занавесами получались довольно значительные помещения. В одной из описей Останкинского дворца мы читаем, что за этими занавесами хранились декорации. Кроме того, декорации хранились отчасти в трюме и в машинном отделении, а большая часть декораций и бутафории в особо приспособленном помещении.

Передвижение колонн, на которое было обращено особое внимание в мемуарах Станислава Понятовского, осуществлялось следующим образом:

Колонны, сделанные на легком деревянном каркасе, затянутом картоном—«картузной бумагой», во время действия находились за кулисами; на это указывает нам один из сохранившихся чертежей сцены, относящийся к тому времени.

После окончания спектакля все кулисные станки отодвигались к стенам, а колонны выдвигались по прямой линии от авансцены вплоть до арьерсцены, на арьерсцене же колонны были зафиксированы в определенном положении так же, как и на авансцене.

Механика передвижения колонн сводилась к следующей операции: легкая колонна, обтянутая картоном с бумажной капителью и легкой базой, имела железный стержень, которым она была скреплена сверху донизу. Этот железный стержень шел до самых переходных мостков, где и был закреплен на двух брусках «а», лежащих на проходном мостке. Эти бруски могли свободно вращаться и быть положенными в различных направлениях. Если их клали параллельно один под другим, то они оказывались лежащими между двух досок мостка. В таком положении база колонны покоилась на планшете сцены. Если же колонну приподнимали, то нижний брусок можно было повернуть перпендикулярно мостку, то есть положить на поперечные верхние доски, а верхний свободный можно было поставить накрест к первому. В верхнем бруске находилось отверстие, окованное железом. В это отверстие продевали крючок, посредством которого рабочий, стоящий на машинной галлерее, мог тянуть брусок, а вместе с ним передвигалась и колонна. Нижний брусок в таком положении играл роль полоза, который передвигался, как по фельсам, по двум доскам переходного мостка. Внизу колонну несколько поддерживали и подтягивали особым шестом, который в описи 1810 года так охарактеризован: «одно копье с шестом железное для поддерживания колонн». Эти колонны образовывали не только колоннаду во время воксала, но могли играть роль и декорации, когда нужно было представить на сцене колоннаду в той или иной форме.

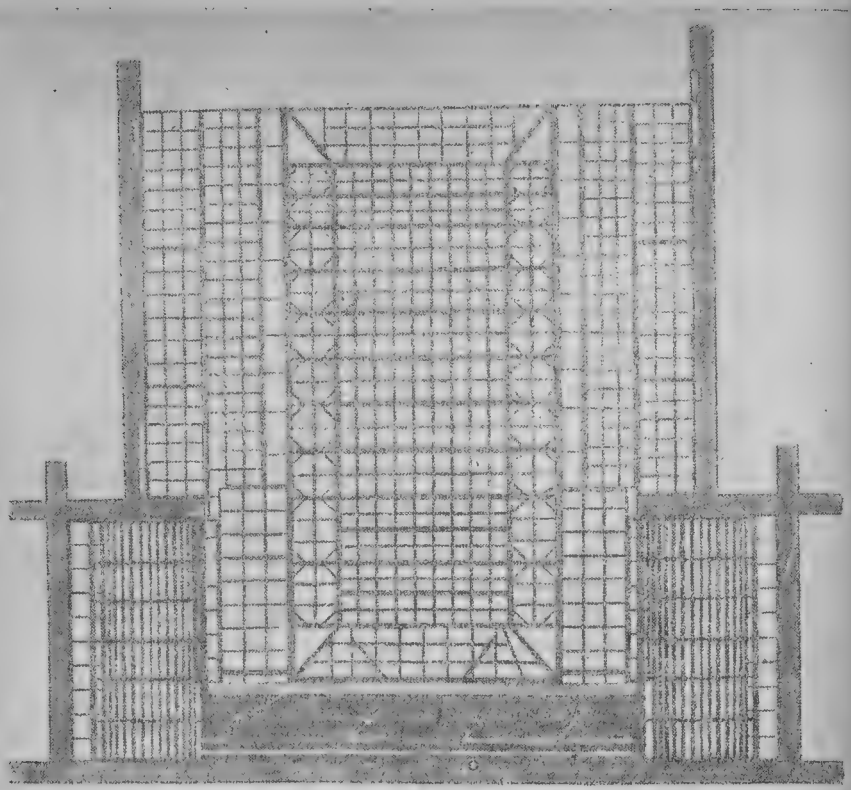
Таким образом можно было передвигать пять пар колонн, укрепленных на пяти переходных мостках, на шестом же мостке над арьерсценой полозьев не было, так как на арьерсцене колонны не передвигались.

После того как устанавливали по определенной линии колонны для воксала, рабочие спускали три люстры, поднимавшиеся вверх на время спектакля, и затем начинали собирать потолок, который закрывал колосники.

Как видно по плану машинного отделения, потолок состоял из отдельных рам, которые между собою скреплялись особыми застежками и затем подвешивались на особых железных стержнях к колосникам. Эти же стержни подымали отдельные части потолка, которые при подъеме попарно складывались и уносились под самые колосники. В 1878 году во время капитального ремонта дворца расписной потолок над сценой был, к большому сожалению, вновь грубо прописан, а бумажные капители колонн были заменены лепными капителями типа Эрехтейона, которые сохранились до наших дней.

Выше мы говорили, что люстра в зрительном зале во время действия поднималась. Для подъема и спуска люстры существовал особый механизм, находившийся на втором ярусе машинного отделения (возле машины грома).

Подъемный механизм для люстры состоит из углубленного в потолок ящика (размером 1,78 метра × 1,84 метра), который имеет две створки, одна из них открывается в виде люка. Через этот открывающийся в зрительный зал люк осуществлялась вентиляция

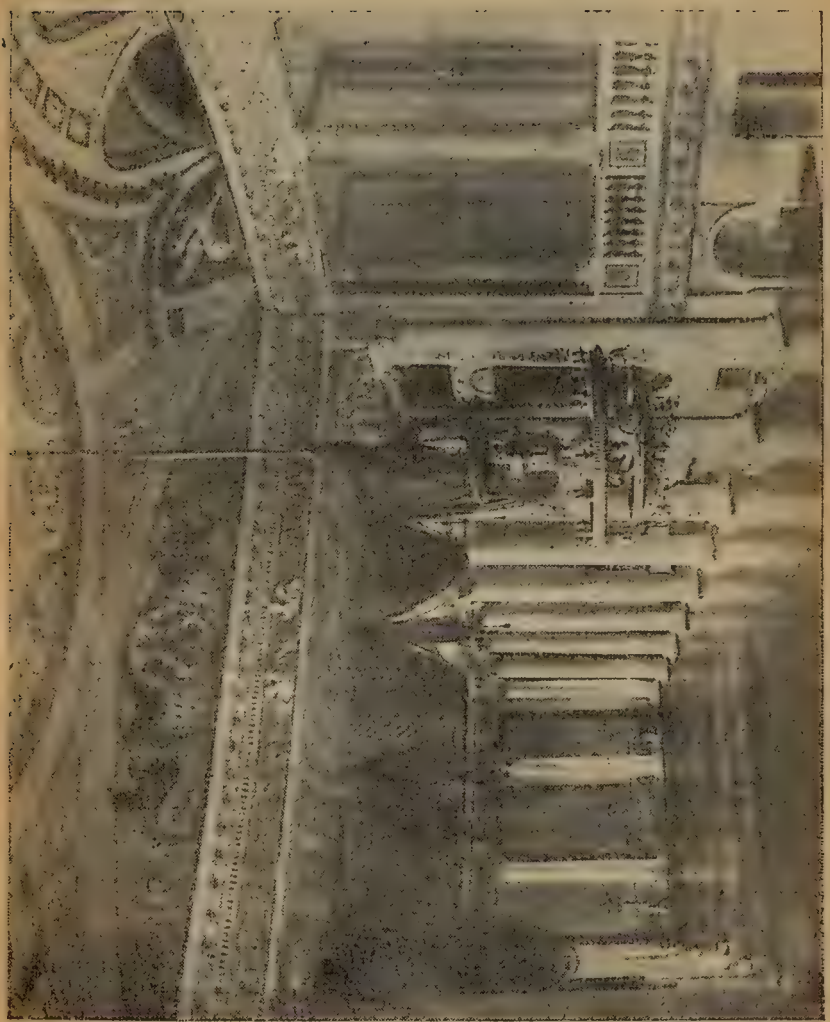


План разборного потолка

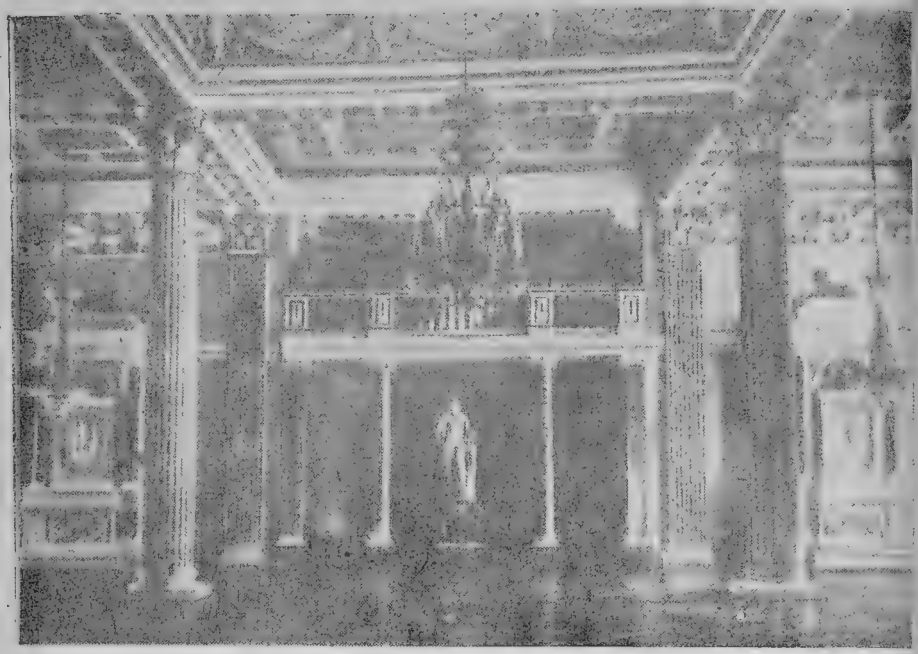
зала, и через этот же люк происходил подъем люстры посредством огромного ворота, упора и ряда блоков, находящихся между люком и машиной грома.

В XIX веке зрительный зал и сцена театра были окончательно закреплены в виде воксала, и в таком виде театральный зал дошел до наших дней.

Подвижной театр Останкинского дворца. Театральный зал Останкина был рассчитан максимально на 260 человек, для интимных вечеров проектировался так называемый подвижной, или разборный театр. У Ивара такой театр назывался «переносным театром». Парижский корреспондент прислал Шереметеву модель этого разборного театра и описал его конструктивную часть, но, как всегда, была взята только лишь идея, выполнена же она была по-своему и весьма любопытно. До нас дошло два варианта этого разборного театра, который должен был помещаться в Египетском павильоне, представлявшем самый обширный интерьер Останкинского дворца.



Современный вид театрального зала в Останкине



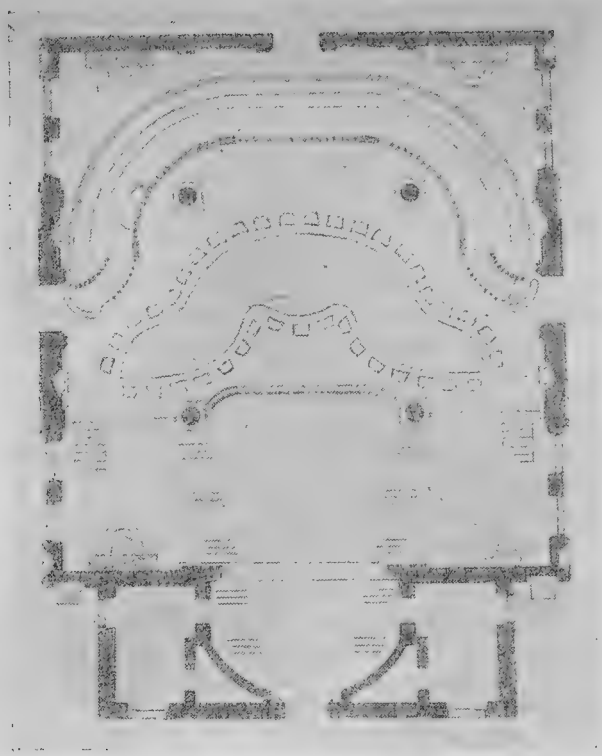
Египетский павильон

Первый вариант подвижного театра дает довольно сложную конструкцию, сопряженную не только с устройством подмостков сцены на семи парах подставок, приходившихся как раз под пятью парами кулис, под авансценой и под арьерсценой, и не только с устройством лавок партера в 6—7 рядов, но и со сложным устройством в двух ярусах 20 лож, где в первом ярусе стоял один ряд лавок со спинками и во втором ярусе—два ряда лавок без спинок.

Такое сложное для сборки и разборки конструктивное устройство подвижного театра с подразделением на удобные и менее удобные места было совсем ненужным для тех интимных вечеров, куда собирались лишь равные по положению, где не играли роль чины и звания и где все зрители должны были свободно чувствовать себя у гостеприимного хозяина.

С другой стороны, такой театр потерял уже характер временного, подвижного театра и естественно совершенно лишним был в Останкине, где имелась прекрасно оборудованная постоянная сцена. Это и было основной причиной, почему план был забракован; кроме того, он был рассчитан на значительное количество зрителей (100—120 человек), между тем как гостей на такие интимные вечера собиралось 30—40 человек.

Когда окончательно был принят архитектурный проект Египетского павильона в том виде, в каком он дошел до наших дней с весьма незначительными изменениями, тогда было вторично пред-



Проект подвижного театра в Останкине

ложено крепостным архитекторам составить простой по своей конструкции проект подвижного театра.

На этот раз действительно был представлен простой план интимного небольшого театра на 40 человек.

План распадается на три части: 1-я часть—ниша, где теперь стоит статуя Гигеи, все это пространство от ниши до первой пары колонн занимала сцена, которая имела пять пар кулис: три на самой сцене и две пары кулис в нише. 2-я часть занимала все пространство между центральными бирюзовыми колоннами. Это пространство было занято большим столом на 39 персон и, наконец, 3-я часть представляла незначительное возвышение, отделенное балюстрадой, на котором также располагались гости.

На такой сцене могли итти одноактные легкие комические оперы, как «Оракул» или «Роза и Колас», а также такие небольшие балеты, как «Кунидон», «Тирсис», или «Ванюшин», которые «протверживались» крепостными танцовщиками и танцовщицами в эти годы в Останкине.

Гости могли за столом во время пиршества смотреть несложный

балет, слушать концерт или по окончании банкета смотреть небольшую одноактную комическую оперу.

Нам неизвестно, был ли осуществлен этот последний проект, но до наших дней сохранились хоры для оркестра, и в нише устроен постоянный помост.

Во всяком случае, с начала XIX века здесь уже разборного театра не было, а помост в нише был занят буфетом, где стояли горки и столики с дорогой серебряной посудой. Зал предназначен был для банкетов, о чем говорят чертежи с обозначением расстановки столов.

Тематическое оформление всего зала, с лирами, музыкальными инструментами в орнаментике, говорит о том, что павильон, как он и был назван в одном из документов, являлся вместе с тем концертным залом.

Служебные помещения театра. Служебные помещения Останкинского театра состояли из двух уборных актрис и актеров, одной уборной танцовщиц, «ренетинной», театрального сарая и «театральной гардеробы».

До 1797 года уборные актеров и актрис находились в так называемых кабинетцах, которые образовывались крыльями арьерсцены. Это создавало во время спектаклей большое неудобство, и в 1798 году Шереметев приказывает сделать пристройку верхних и нижних наугольных комнат в сад. Пристройка расширила верхнее и нижнее фойе театра, а со стороны арьерсцены дала возможность устроить во втором этаже женскую уборную, а в первом этаже мужскую уборную. Эти две уборные сообщались между собою винтовой лестницей, предназначенной для обслуживающего персонала.

Реставрационные разведки 1936 года свидетельствуют об интересном полихромном оформлении этой комнаты. Надо полагать, что уборные были комфортабельно обставлены. К сожалению, не сохранилось полного описания их обстановки. Узкую комнату, расположенную параллельно проходной галлерее к Египетскому павильону, использовали под уборную танцовщиц.

К 1802 году в Останкинском театре уцелела частично обстановка лишь уборной танцовщиц, но эти случайные и разрозненные вещи все же дают некоторую картину: «шесть зеркал на стенах, из них четыре в рамах, оклеенных красным деревом об одних стеклах, шпрендели и внутри бортики золоченые, одно зеркало продолговатое о двух стеклах в раме, оклеенной красным деревом, сверху шпрендель и бортик золоченый, а другое продолговатое о двух стеклах в раме гладкой золоченой. Диван деревянный с балясами, выкрашенный красками, на нем матрас, валик и три подушки обиты красною бомбою. Канапэ деревянное, выкрашенное краскою, обито желтою бомбою. Шесть стулов таких же. В сад два окошка. Дверь—выход на театр выкрашена краскою... Посредине 4 колонны выкрашены белою краской. Фонарь четвероугольный на стене жестяной вызолоченой о 3-х трубах. Посредине оных колонн дверь к саду выкрашена белою краскою, чуланчик, в нем поставлено два судна, выкрашены и обиты черной кожей, в них два колпака жестяные (это простран-

ство, образуемое глухим тамбуром дверей, использовалось как уборная. Два стола простых нахтышных: на первом чехол тафтяной с фолбарою, по белой земле полоски с крапниками на холстинной подкладке, на втором чехол набойчатой по белой земле цветы, на нем простынка серпанковая белая ветхая. Шесть пирамидок бронзовых, у каждой по три эса и по шести трубок для свеч и по шести шишек медных золоченых с подвесками хрустальными и сверху шишки хрустальные; пол простой досчатой...»[1]

Итак, мы видим, что в гримировочных были зеркала на стенах, большой фонарь в центре сверху ярко освещал всю комнату, а на гримировальных столиках стояли хрустальные жирандоли. В комнате была мягкая мебель. Но в этой описи мы имеем дело лишь с указаниями на уцелевшие остатки оборудования.

Так, из гримировальных столиков здесь уцелело лишь два. Конечно, все эти небольшие остатки не могут воссоздать целой картины, все же они любопытны как штрихи, свидетельствующие о том, как были обставлены эти комнаты.

Через египетский павильон и следующую проходную галлерею к гостиному флигелю можно было непосредственно притти в «репетишную» комнату.

«Репетишная комната» в Останкине должна была выглядеть комфортабельной: хрустальные люстры и многочисленные настенники с зеркальными отражателями, на стене прекрасная большая картина художника Ле-Нэна, по сторонам бюсты на постаментах искусственного мрамора, в углах шкафчики-наугольники для хранения партитур и либретто. Два больших шкафа за занавесками для костюмов. Прекрасное бюро и пюпитры для учителей. По стенам в большом количестве мягкая мебель и большое зеркало. В стороне пюпитры для крепостных музыкантов. Музыкальные инструменты в опись 1802 года Останкинского дворца не попали, потому что были вывезены отсюда после 1797 года, а некоторые и еще ранее. Так, в 1796 году управитель Петр Петров сообщает Шереметеву, что «Клавицимбалы, которые стояли в репетишной, отправлены к Вашему Сиятельству на наемной подводе...»

Возможно, что оборудование репетишной и гримировочных комнат было рассчитано не столько на удобство и уют актера, сколько на то, чтобы в нужный момент по желанию высокопоставленных гостей можно было бы провести их за кулисы, и даже закулисная обстановка в театре приятно должна была ласкать глаз своей добротностью, удобством и культурностью.

Театральный сарай. К «репетишной» комнате непосредственно примыкал театральный сарай, построенный в 1794—1795 годах. Это было весьма обширное здание размером: «в улицу 35 аршин, в ширину 11 аршин и вышиною без пола 6 аршин».

Здесь было специально оборудованное для декораций помещение: к 1810 году в нем еще оставалось значительное количество декораций от 15 опер, что указывает на наличие стеллажей, без которых

[1] Научный архив № 19, стр. 155.

невозможно было бы хранить такое количество декораций. Кроме того, в театральном сарае была отведена часть помещения для бутафории, которая, как показывают описи, также там хранилась.

Театральный сарай, как это видно по плану, имел форму глаголя и образовывал вместе с гостиным флигелем внутренний четырехугольный двор. Часть сарая, граничащая с «репетиционной» комнатой, в конце 1796 года была переделана под библиотеку. В 1794—1795 годах вся продольная часть его была предназначена для хранения декораций; та же часть театрального сарая, которая была построена перпендикулярно к улице, была связана с основным помещением дверями, имела одну дверь на улицу и другую в парк, была предназначена для мастерской декораторов, где они могли писать декорации, а столяры делать так называемые «поделки».

Театральная гардероба находилась во 2-м флигеле от церкви.

Это помещение длиною 21 аршин и шириною 10 аршин было обставлено «дощатыми шкафами», каждый из которых делился на шесть перегородок и имел три створчатые двери. В этих шкафах хранилось театральное платье.

Актеры и актрисы жили в гостином флигеле и отчасти в «старых хоромах». Кроме того, были особые флигели для танцовщиков и музыкантов.

Для лакеев, которые сопровождали своих господ, была выстроена грелка.

Этим, собственно, и ограничивался комплекс служебных театральных построек в Останкине.

ГЛАВА III

РЕПЕРТУАР ТЕАТРА

Технические возможности Кусковской и Останкинской сцены, как мы уже видели, были таковы, что могли обеспечивать самый разнообразный репертуар.

Шереметевский театр значительно перерос ту категорию крепостных театров, которые являлись лишь эпизодической забавой помещика и действовали от случая к случаю—в дни праздников, именин и прочих семейных событий. Он был регулярно действующим (спектакли устраивались два раза в неделю), что сближало его с профессиональной сценой. Однако от крепостных театров общественного типа, какими были, например, театры гр. Каменского в Орле, или кн. Шаховского в Нижнем-Новгороде, шереметевский театр резко отличался и по своей направленности, и по своему репертуару, который не в такой степени зависел от требований зрителя. Вход в этот театр был совершенно бесплатный, и посещался он особенно охотно, так как помимо театрального зрелища у Шереметева можно было еще пользоваться художественными достопримечательностями всей усадьбы, парком и множеством развлечений, устраиваемых помимо спектакля. Да и самый спектакль был значительно совершеннее, чем на сцене публичных театров. Отсюда и проистекали жалобы Меддокса на Шереметева, отбивающего у него публику.

Характеризуя в своем исследовании репертуар крепостных театров, Т. Дынник совершенно справедливо отмечает, что «он носил музыкально-комедийный характер». Это положение вполне можно отнести и к репертуару театра Шереметевых.

Нам известны 116 пьес, над постановкой которых работал шереметевский театр. Из них 73 оперы, 25 комедий, 18 балетов самостоятельных и 20 балетов шли в операх того же названия. Следовательно, шереметевские постановки носили по преимуществу оперно-балетный характер. Сама по себе цифра в 116 пьес, известных из репертуара этого крепостного театра, свидетельствует о том, что, по количеству сохранившихся сведений, театр Шереметева ока-

зывается в более выгодном положении сравнительно с другими крепостными театрами. С ним мог конкурировать лишь театр Воронцова, в репертуаре которого в дошедших сведениях указано 93 пьесы [1].

Помещенный ниже список пьес шереметевского театра составлен нами на основании следующих источников:

1. Мемуары современников о театральных постановках у Шереметева.

2. Либретто пьес в издании и переводах Вороблевского, где имеются указания на даты их постановки.

3. Сохранившаяся в архиве «запись останкинским декорациям» (перечень декораций, нередко указывает пьесы и их исполнителей).

4. Опись театрального сарая, с указанием декораций к определенным постановкам (в описи Останкинского дворца 1810 года).

5. Список пьес на стенах мужского гардероба в Кусковском театре, содержащий перечень тех пьес, к которым хранились там театральные костюмы.

6. Список театральных костюмов, помещенный в описи Кусковского театра 1808 года.

7. Список театральных костюмов описи Останкинского дворца 1810 года.

8. Сохранившийся в архиве Бессонова «реестр пьесам, которые назначено играть в Москве». (Копия с документа из шереметевского архива, хранящаяся в Гос. Историческом музее.)

9. Рапорты об обучении крепостных актеров, танцовщиков и пр.

10. Опись шереметевской театральной библиотеки.

11. Литературные источники и, в частности, указания Т. Дышник [2] и В. К. Станоковича [3].

12. Переписка Шереметева с Иваром, содержащая большой материал о подготовке целого ряда спектаклей.

Все эти материалы дают нам право утверждать, что эти пьесы были готовы к постановке и, по всей вероятности, шли на сцене шереметевских театров. На основании имеющихся материалов об их подготовке мы указываем примерные даты премьер, причем с абсолютной точностью удалось выяснить даты постановки 25 спектаклей.

Преобладающим жанром была опера. Из указанных нами в списке репертуара 116 пьес — 73 пьесы были операми, из них преобладающее большинство — 37 падает на долю французских комических опер; 23 итальянских и 13 русских опер. Следовательно, П. Шереметев особенно культивировал на своих сценах французскую оперу.

Посмотрим, что представлял собой оперный репертуар со стилистической стороны. Из французских опер преобладали оперы Гретри (1742—1813). 11 наиболее популярных опер Гретри шло

[1] С. Щеглова. «Воронцовский крепостной театр». Язык и литература, т. I, вып. I—II. Л. 1926.

[2] Т. Дышник. «Крепостной театр». Academia. 1933.

[3] Станокович. «Домашний крепостной театр Шереметева». Ленинград. 1927.

на шереметевской сцене: «Аземия», «Браки самнитян», «Говорящая картина», «Двое скупых», «Люсиль», «Опыт дружбы», «Роза и Колас» и др.

В 1769—1772 годах, когда П. П. Шереметев был в Париже, огромной популярностью там пользовались впервые поставленные в эти годы оперы Гретри: «Люсиль» (1769), «Говорящая картина» (1769), «Двое скупых» (1770), «Испытание (опыт) дружбы» (1770), «Земира и Азор» (1772).

Успех этих опер был огромным. Париж увлекался молодым музыкантом, и Шереметев, постоянный посетитель парижских театров, в эти годы сам увлекся Гретри, привез с собою все эти оперы и по возвращении в свое Кусково начал усиленно готовиться к их постановке. Эстетические взгляды Гретри были близки эстетике энциклопедистов, он признавал превосходство драматической музыки над инструментальной, требовал подражания природе, естественности и простоты. Его оперы отличались легкостью, живописностью, трогательностью и грацией. Он вводил в них нередко чисто описательные эффекты, стремясь к подражанию природе: щебет птиц, галоп лошадей, пение кукушки [1].

Инструментовка этих опер не стремилась к симфонизму, а служила главным образом драматическим целям; его трогательные простодушные мелодии, часто сплетенные из старинных народных французских напевов и окутанные пленительными гармониями,—это «мелодии настроения», мелодии, музыкально обобщающие и выражающие душевные переживания.

Чудесная ария Лоретты из «Ричарда Львиное сердце», использованная Чайковским в «Пиковой даме» (романс графини), является прекрасным примером его стиля.

Гретри был склонен к чувствительности, что отвечало настроениям Шереметева.

Одна из наиболее сентиментальных его опер «Люсиль» шла на шереметевской сцене, и в главной роли Люсиль выступала лучшая певица П. Жемчугова. Здесь она должна была создать образ страдающей и любящей дочери, выросшей в богатом и знатном семействе и вынужденной отречься от своего возлюбленного—молодого и знатного дворянина—вследствие неожиданно раскрывшейся тайны ее демократического происхождения. Она оказалась крестьянкой. Блез—ее отец, добродетельный и честный человек, не захотел обманывать жениха дочери и аристократическую семью, ее воспитавшую. Тайна происхождения Люсиль была раскрыта перед браком, который немедленно должен был расстроиться. Люсиль желает итти за отцом в деревню, но отец ее жениха, тронутый благородством крестьянина и невинной прелестью его дочери, соглашается на неравный брак сына.

Пьеса была написана либреттистом Мармонтелем не без влияния идей Руссо. Обычное комическое амплуа крестьянина сменилось в ней идеалистическим его изображением.

Гретри передал в таких трогательных выражениях жалобы

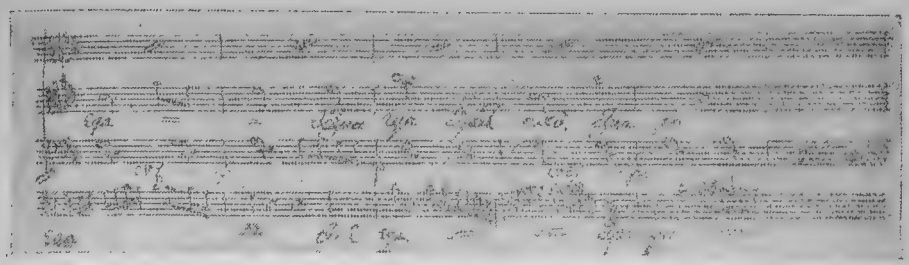
[1] Gretry. «Essais sur la musique», т. I, 340—341.

Сцена из оперы Гретри «Люсиль»
(Франц. гравюра XVIII в.)

Люсиль и ее отца, что, по словам Ивара, аудитория парижских театров на представлении этого спектакля «утопала в слезах».

Этот сюжет был особенно близок П. Шереметеву и его возлюбленной артистке П. Жемчуговой и находил себе место на шереметевской сцене в целом ряде спектаклей: «Панина» (Вольтера), «Царица Голкондская», «Аюта», «Пипа» и другие оперы.

Классик французской комической оперы Гретри господствовал на шереметевской сцене. Особый успех имела его опера «Сампитские браки», поставленная Шереметевым в 1785 году в Москве, в 1787 году в Кускове и в 1797 году дважды повторенная в Останкине. Ею восторгались Екатерина II, Потемкин, граф Сиверс, о ней писал в своих мемуарах король Польши Станислав Понятовский, наконец, ее же Шереметев снова повторяет на своей останкинской сцене к приезду Павла I после коронации. Эта опера была лебединой



Фрагмент клавира Гретри «Самнитские браки»

песней шереметевского театра, переставшего действовать после ее постановки в 1797 году в Останкине. Опера «Самнитские браки» носила героический характер. Постановка ее с внешней стороны была исключительно помпезной. Особенно живописными были массовые сцены, изобиловавшие маршами самнитских войск, блиставших своими доспехами и вооружением. Самнитский народ приветствовал эти войска победителей; юные самнитские девушки осыпали воинов цветами; жрецы и старейшины возносили жертвоприношения по случаю победы над Римом. И особенно прекрасным, женственным и вместе с тем героическим был создан образ главной героини—самнитской девушки Элианы, храброй патриотки—вдохновительницы самнитского войска на поле брани, нежно любящей воина Парменона и страстно протестующей против жестоких традиций и устаревших законов брака. Превосходные, художественно написанные декорации храма в лесу, где происходят торжества жертвоприношений, и городской площади с бескопечною перспективой, где собираются войска и народ, производили большое впечатление на зрителей, а легкая музыка, изобиловавшая трогательными аріями возлюбленных, была весьма доходчива.

По сохранившемуся в Останкине клавиру можно видеть, какая большая творческая работа велась над музыкой этой оперы. В клавире попадаются целые строчки музыки Гретри, слегка заклеенные сверху другими нотными строчками, введенными, надо полагать, крепостным композитором Дегтяревым. Эта замена одного музыкального текста другим вводилась, по большей части, с целью разукрасить и усложнить мелодию и дать наиболее выигрышный показ вокальных возможностей певца.

Велась также у Шереметева большая работа и над оперным либретто этой пьесы. Отдельные строчки текста французского либреттиста Розьера в русском переводе, как видно по тому же клавиру, заменялись нередко другим текстом, в интересах большого удобства для певца укорачивались или удлинялись размеры стиха в речитативах и аріях.

Такого рода вольное обращение с авторами музыки и текста опер не может рассматриваться для того времени признаком недостаточной культуры шереметевского театра. Это было в те времена весьма распространенным явлением. Из переписки Шереметева с Ива-

ром видно, как в парижских театрах поступали с Глюком. В письме от 27.IX 1786 г. Ивар пишет: «Глюк не хочет заканчивать свою Ифигению в Тавриде балетом, считая, что он совсем не вяжется с ходом пьесы», а через год Ивар высылает Шереметеву рукописную партитуру балета Госсека, добавленного в конце оперы «Ифигения в Тавриде» Глюка. Следовательно, вопреки желанию Глюк получил в постановке своей оперы чужой балет. Одна же из арий его оперы была вставлена в оперу Филидора «Колдун». Таким образом, авторские права в парижских театрах того времени соблюдались весьма условно, и нередко целые оперы одних композиторов ставились в переделке другими. Такого рода частичная переработка авторского текста и музыки практиковалась в шереметевском театре не только в постановке «Самнитян», но и в целом ряде других пьес. («Три откупщика» — Дезеда, «Дезертир» — Монсиньи, «Колония» — Саккини и пр.). Нельзя не подчеркнуть, что, воспользовавшись данной традицией, шереметевский театр способствовал музыкальному творчеству своих крепостных композиторов.

О том, что комические оперы Гретри пользовались большой симпатией у Шереметева, свидетельствует преобладание их в репертуаре. Шереметев в своей театральной библиотеке собрал партитуры почти всех его опер, а также и его знаменитые мемуары «Essais sur la musique», являющиеся идейным выражением его взглядов на музыку.

Либретто этих опер Гретри были написаны, по большей части, Мармонтелем, некоторые—Розьером и Фальбером, а переводчиком их был большей частью крепостной человек В. Г. Вороблевский.

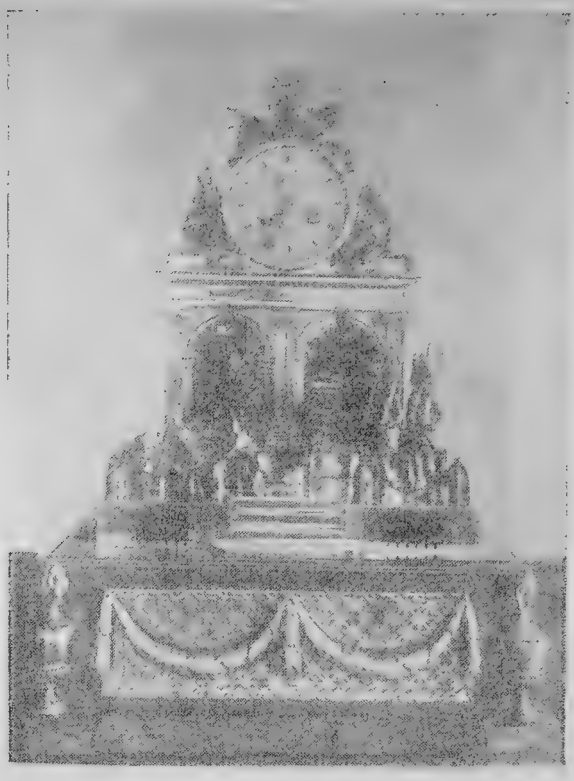
Кроме Гретри на шереметевской сцене отдавалось предпочтение еще двум представителям французской комической оперы—Монсиньи и Дюни. Из опер Монсиньи (1729—1817) шли у Шереметева следующие 5 наиболее популярных опер: «Дезертир», «Роза и Колас», «Царица Голкондская», «Прекрасная Арсена», «Всего не предусмотришь». Последняя опера в переводе у Шереметева называлась «Не все предвидеть можно».

Эти оперы большей частью шли в либретто Седена, причем некоторые из них были переведены В. Г. Вороблевским. Все они отличались мелодичностью, непосредственностью и простотой. «Монсиньи придал комической опере Гретри черты нежной, подчас мечтательной сентиментальности, легкой женственной грации и романтической меланхолии»[1].

Нередко он использовал в своих операх мелодичность французских народных напевов (ария г-на Тю из комической оперы «Всего не предусмотришь»).

Лучшей постановкой оперы Монсиньи на шереметевской сцене была опера «Дезертир» на либретто Седена в переводе В. Вороблевского. Сюжет ее не сложен: солдат Алексис, узнав, что его возлюбленная Луиза изменила ему, превращается в дезертира. Он пойман и приговорен к смертной казни. Ни в чем не повинная

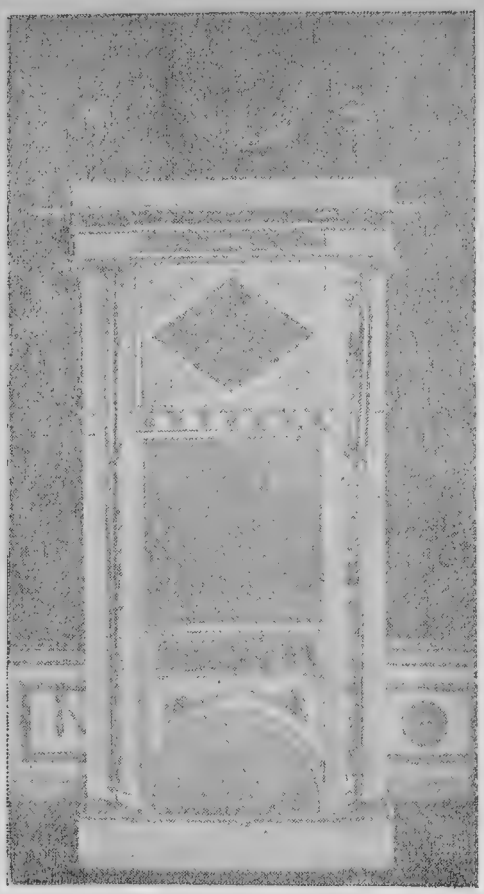
[1] Бюкен. «Музыка эпохи рококо». Музгиз. М. 1934.



Часы XVIII в. со сценой из «Дезертира» в Гатчине

Луиза, узнав о случившемся, героически добирается до самого короля и вымаливает Алексису прощение. Весть о прощении, принесенная Луизой, застает Алексиса в последнюю минуту перед расстрелом. Конец пьесы—всеобщая радость, хор поет: «Позабудем огорченья—днесь настали дни утех, нам любовь дала мученья, но милей стала для всех».

Музыкальный язык этой оперы выразителен и правдив. Это язык человеческих чувств, страстей и волнений. Высоко оценивал увертюру к этой опере Вольтер, считая ее большим достижением французской музыки, а Генрих Гейне находил в этой опере «аромат цветов и прелесть невинности». Опера дает образец глубоко трогательной музыки, исполненной простого и искреннего чувства. Такова взволнованная ария Алексиса, готовящегося увидеть Луизу после долгой разлуки и боящегося обмануться в своих ожиданиях. «Местами бурные и быстрые фурации аккомпанемента, развертывающегося широкими волнами по всему диапазону оркестра, дают атмосферу страстного волнения, которым охвачен герой. Слова «но я трепещу» сопро-

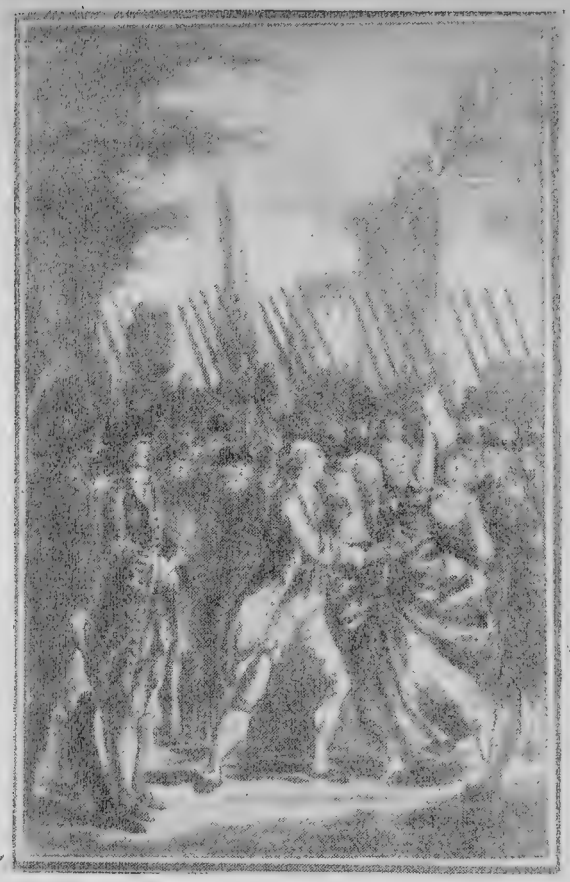


Органчик XVIII в. в Кускове

вождаются тремоло, на уменьшенном септаккорде»[1]. Замечателен по выразительности и трогательности речитатив Луизы в последнем действии, когда она в страшной тревоге за жизнь Алексиса, боясь опоздать, в последнюю минуту перед расстрелом возвращается с радостной вестью.

Насколько популярной была эта опера в XVIII веке во Франции можно судить по большому количеству изданий гравюр с изображением отдельных сцен к ней в разных вариантах. Даже часы на башне Курфюрста Бонского играли отрывок из увертюры к «Дезертиру». Это увлечение «Дезертиром» пришло и к нам. В Гатчине у Павла I появляются прекрасные часы с бронзовой скульптурной

[1] Вольтер. «Идейные мотивы французской комической оперы». «Французская комическая опера XVIII века». Люпель де ля Лорансн. Музгиз. 1937.



Сцена из «Дезертира»
(Франц. гравюра XVIII в.)

группой, изображающей сцену прощания в тюрьме Лупзы с Алексисом.

П. П. Шереметев приобрел органчик с валом, наигрывающим увертюру к «Дезертиру»[1]. Он дал перевести либретто Седена своему крепостному В. Вороблевскому и поставил эту оперу в 1781 году в своем кусковском театре, выпустив в главной роли Лупзы крепостную актрису П. Жемчугову, сильная и трогательная игра которой соответствовала этой роли.

Шереметев выписывал из Парижа все иллюстрации к «Дезертиру» для использования их в постановке оперы.

В 1799—1800 году десять раз эта опера шла в московском театре Меддокса, на либретто в переводе того же Вороблевского; позднее она шла в крепостном театре Воронцова.

---

[1] Органчик находится ныне в музее Кусково.

Через пять лет после первой постановки «Дезертира» Шереметев ставит оперу Монсиньи «Царица Голкондская», полную сказочных превращений, с феерическим балетом пастухов и пастушек в царских чертогах.

Приводим изданную в 1786 году подробную программу этого спектакля.

«Сокращение оперы «Царицы Голкондской» слова г. Седена музыка г. Монсиньи. В первый раз представлена на театре Его Сиятельства графа Петра Борисовича Шереметева собственными его певицами, танцовщицами и танцовщиками.

Декабря 10 дня 1786 года

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

1. Царица Голкондская—Прасковья Жемчугова.
2. Зелиса, наперсница царицы—Анна Изумрудова.
3. Узбек, первый вельможа Голкондской—Андрей Новиков.
4. Начальник мандаринов—Иван Николинский.
5. Сентфар—посол французской—Григорий Кохановский.
6. Приезжие с послом: Николай Розмарень.
   Андрей Чухнов.
   Иван Чистов.
   Степан Минаев.
   Семен Безоаров.

Поющие:

Пастухи: Федор Розмарень.
Петр Кирющенков.
Яким Роменков.
Пастушки: Арина Яхонтова.
Анна Маева.
Матрена Жемчугова.
Несколько мандаринов. Несколько солдат французских.

Балетные лица:

Танцующие соло — Василий Воробьев.
Татьяна Гранатова.
Козьма Сердоликов.
Фекла Бирюзова.

Фигуранты:

Илья Перелевшин.
Авдотья Аметистова.
Андрей Кремнев.
Мавра Бирюзова.
Николай Мраморов.
Арина Хрусталева.
Иван Яшмов.
Матрена Жемчугова.

Предуведомление. Сентфар, французский дворянин, встретил в долине пастушку Алину и полюбил ее; расставаясь с нею, подарил ей перстень в память его верной страсти. Много

времени спустя благодаря неизвестным превратностям судьбы пастушка Алина вошла на престол Голкондский; сердце ее оставалось полно страсти к Сентфару. Судьба заставила Сентфара оставить Францию, и он был назначен послом ко двору царицы Голкондской.

Действие 1-ое. Царица, узнав, что посол, приезжий к ее двору, есть самый тот Сентфар, но не зная, пребыл ли он ей верен, взяла намерение прежде попытать, нежели ему открыться. При первом принятии посла прикрывает лицо свое и через верного своего друга Зелису приказывает ему не отправляться от двора прежде, нежели увидит тот праздник, который для него готовится; оный праздник состоял в разных увеселениях при дворе, стараясь всячески его прельстить. Зелиса с прочими придворными вручает послу связку разных натуральных цветов, также и сделанные из драгоценных камней. Эти цветы пренаполнены были разными благовонными духами и такими, которые произвели Сентфару глубокий сон, что и принудило его войти в приготовленную беседку, где и заснул на постели, убранной цветами.

Действие 2-ое. За время глубокого сна Узбек, первый министр, с помощью солдат перенес посла в уединенное место, и в самое то, которое через старание царицы приняло вид тех мест, в которых он в первой раз видел пастушку Алину, почувствовал к ней страсть и оною наслаждался. По пробуждении Сентфар, увидя сии места, изображающие столь живо прошедшее его благополучие, принял все сие видение за единственный сон, но что еще больше привело его в изумление, когда увидел самую ту пастушку Алину, идущую с цветами по такому же мосточку, как и прежде он видел.

По некоторым нежным изъяснениям удостоверился точно, что сия пастушка есть самая та, которую он обожает, и едва зачал только наслаждаться своим благополучием, как по приказанию царицы явились пастушки и пастухи, которые и принудили их расстаться. Сентфар вступил в немалое огорчение, тем больше, что узнал от сих пастухов, что Алина скоро возвратиться не может, в отчаянии и в тоске ищет везде Алину, но тщетно. Наконец увидя танцующую пастушку и принимает оную за Алину, бросается в ее объятия, но, увидев свою ошибку, впадает в прежнее беспокойство; наконец решился оставить сие место и пошел по самой той дороге, откуда шла любезная его пастушка; но лишь только взошел на мост, то встретили голкондские солдаты, которые и проводили его во дворец.

Действие 3-ье. Увидя себя во дворце и под стражею, не знал, что подумать, хотя сие положение было для него весьма неприятно, но душа его тревожилась единственно отбытием Алины, и что он всю надежду потерял ее увидеть; в сие время входит к нему Зелиса. Сентфар просит ее неотступно, чтоб она сказала причину его неволи и не знает ли она, где живет француженка

пастушка, называл ее Алиной. Но в какое он пришел беспокойство, когда вместо желаемого ответа известился от нее, что ее государыня предлагает ему как руку свою, так и сердце. Сие пышные обещания не в силах были его отвратить от прежнего своего предмета. Наконец и самой царице объявил, что он страстен пастушкой Алиной, и другой предмет пленить его не может. Сия чистосердечность была столь приятна ее нежному сердцу, что в восторге своем открылась Сентфару.

В сие время французы, пришедшие с послом, не видев несколько времени своего начальника, окружили дворец и требуют, чтоб им отдали Сентфара. Посол принужденным нашелся им показаться. Французы, увидя его, радостным восклицанием изъявляли свои чувства; потом вышла царица и объявила народу, что она дает им царя и в память прежнего своего состояния допустила к себе пастухов и пастушек и вместе с ними праздновала сей благополучный день».

Сюжет этой оперы как нельзя более подходил к идейным направлениям просвещенного абсолютизма XVIII века. Героиня пьесы—правительница сказочного государства Голконды, любимая своим народом и являющая собой пример высокой морали и мудрости. Испытывая своего возлюбленного, она дает нелицеприятного и верного царя своим подданным и, памятуя о своем происхождении, на брачный пир приглашает народ, пастухов и пастушек.

Постановка оперы была чрезвычайно помпезной, действие происходило то на лоне природы, на живописной лесной поляне, где дворянин Сентфар встречает и влюбляется в пастушку Алину, будущую царицу Голконды. Под звуки флейты слышался в лесу щебет птиц, песни пастухов и пастушек, доносилось эхо; то картины лесной идиллии заменялись великолепным царским дворцом, где зрителю представлялся бал, устроенный царицей в честь приезжего французского посла Сентфара.

Роскошные наряды придворных дам и вельмож блестели парчой, золотыми кружевами и самоцветными каменьями. Особенно богат был наряд самой царицы. Он был сделан весь из парчи с пурпурной парчевой мантией. Голову ее венчала блестящая самоцветами золотая корона (см. подробное описание костюмов пьесы). На месте царских чертогов и веселящейся пирующей придворной знати появлялся роскошный парк с уединенной беседкой, обвитой плющом и розами, и снова являлась лесная поляна, пригорки, дорожки и мостик, где Сентфар встречал свою пастушку. Все это внезапно сменялось феерической картиной брачного пира в царском дворце.

Эта опера шла только у Шереметева и принадлежала к числу тех новинок, которыми лишь он один был обладателем и которыми он любил блеснуть перед другими театралами. Насколько либреттист Седен пользовался успехом у Шереметева, можно судить по тому, что в шереметевской библиотеке его либретто занимали большое место. Всего имелось 22 пьесы Седена в 62 экземплярах:

Имелись в библиотеке и почти все оперы Монсиньи, либреттистом которого был Седен, являвшийся провозвестником буржуазной мещанской драмы.

Третьим композитором, пользовавшимся также большим вниманием на шереметевской сцене, был неаполитанец Дюни (1709—1775), известный в Париже своими веселыми комическими операми, культивировавшими жанровые сцены из жизни третьего сословия и дававшими правдивую музыкальную характеристику различных сторон быта. «В своем красочном изображении французского быта,— говорит С. Мокульский,—в ряде его натуралистических деталей Дюни широко использовал приемы реалистического мастерства неаполитанской оперы буфф, но он сумел органически освоить и переработать это мастерство применительно к потребностям французского буржуазного театра. Он сочетал элементы французского и итальянского стилей, и продуктом этого сочетания явился жанр мещанской комической оперы, который у преемников Дюни превратился в музыкальный эквивалент мещанской драмы»[1].

В театре Шереметева шли следующие оперы Дюни: «Живописец, влюбленный в свою модель»; «Жнецы», «Колокольчик», «Нищета при дворе», «Черевички».

Все эти оперы были написаны на либретто Ансома или, большей частью, Фавара и шли у Шереметева в переводах Вороблевского.

В шереметевской театральной библиотеке были партитуры почти всех опер Дюни, а так же почти все либретто Ансома и Фавара, известного драматурга театра Итальянской комедии и ярмарочных театров, типичного представителя жанра бытовой комедии-водевиля (Шереметев имел 15 пьес Фавара в 60 экземплярах и несколько сборников).

Наряду с указанными нами популярнейшими композиторами французской комической оперы Гретри, Монсиньи и Дюни шли также у Шереметева оперы и других представителей этого жанра.

Из опер французского композитора Дезеда, которого Гретри считал: «единственным в области сельского стиля», шла у Шереметева опера «Три откупщика» («Три фермера») и готовилась к постановке, а возможно и шла опера «Альцинидор».

Опера «Три откупщика», поставленная 4.VIII 1784 г., именовалась комедией с ариями, но начиналась она развернутой симфонической увертюрой, состоящей из аллегро в до-мажоре и рондо. Эта увертюра написана элегантно и легко. Лионель де Лоранси говорит: «Когда нужно дать аккомпанемент мелодиям, принимающим у него наивный и грациозный оборот, Дезед отлично использует смену струнных и деревянных инструментов, как, например, в романсе Луи в форме рондо из «Трех фермеров». Хоры Дезеда даются в живом, пикантном и очень динамичном стиле. Музыка его живет, волнует, сотрясает или же становится томно созерцательной и пасторальной».

---

[1] С. Мокульский. «История западноевропейского театра. М. 1939. Изд. «Искусство».

Декорации к этой постановке были очень несложны. В 1-м действии театр, как говорит либретто, представлял «комнату, просто убранную, в конце которой ставнем окошко закрытое, двои двери, зеркало старинное и несколько горшков». И во втором и последнем действии «театр представляет прежнюю комнату и посреди оной стол с кушаньем и прочим прибором».

В либретто этой комедии с ариями и «последованием», называемым «Степан и Танюша», говорится: «слова—сочинения г. Монвеля. Музыка—г. Дезеда. Переведена с французского на российский язык в Кускове в 1784 году и при них свадебный праздник с танцами. В первой раз представлена на Кусковском театре собственными Его Сиятельства графа Петра Борисовича Шереметева певицами и певчими августа 4 числа того же году».

Вся пьеса пропизана стремлением показать идеальные отношения между добрым помещиком и его крепостными. Помещик в этой пьесе выведен отцом своих крестьян, которые любят его, как дети, называя его не иначе, как своим благодетелем и батюшкой, и так ему преданы, что когда он, разорясь, продает их другому помещику, они на коленях со слезами умоляют его принять их последние гроши, чтобы за их счет покрыть свои долги и владеть их детьми, как владел их отцами и дедами. Кончается пьеса общим благополучием: семья богатого крестьянина-откупщика спасает от разорения своего благодетеля и пирует с ним вместе за одним столом, празднуя свадьбу своих дочерей. Крепостные крестьяне, действующие в этой пьесе, все принадлежали к самой зажиточной прослойке крестьянства, которая благоденствует в мирном труде, имеет своих выездных лошадей, своих слуг, прекрасные дома из нескольких комнат с розанами в горшках и с зеркалами и располагает такими средствами, что в состоянии покрыть многотысячные долги обанкротившегося помещика.

Кто был автором этого либретто,—не указано, но, судя по слогу и по настроениям, это был не кто иной, как крепостной драматург Шереметева Вороблевский.

По этому либретто можно видеть, какой переработке подвергались иногда иностранные пьесы на крепостной помещичьей сцене. Переводчик стремился к наибольшей точности перевода, и большинство монологов, диалогов и даже арий переданы точно, почти дословно. Вороблевский сделал из текста Монвеля русскую пьесу. Французские имена действующих лиц заменены русскими именами, наиболее часто встречавшимися в крестьянском быту; он даже постарался назвать героев пьесы именами своих же товарищей по сцене, так Babet названа Танюшей, Louise—Аннушкой, Alix—Степанидой, Louis—Иваном, Blaise—Степаном и т. д. Самое название пьесы «Три фермера» он переводит «Три откупщика», приближая его к русской действительности, и французские обычаи он заменяет русскими; так, например, в 1-м действии, когда Анюта, вспоминая приснившийся ей сон о женихе, повторяет его радостные слова о том, что завтра свадьба, а сегодня уже будет подписан брачный контракт,—переводчик эти слова о подписании контракта

(Contrat de Mariage) переводит в одном месте «севодни отпускают приданое», а в другом месте—«севодня же подпишут твою рядную». Перечисление нарядов, приготовляемых матерью Анюты к свадьбе: «перчатки, букет из флер-д'оранжа», он переводит: «рукавицы, пучок цветов». Особенно характерно, что отношения между дворянином Бельвалем и крестьянами-фермерами, арендующими его землю, окончательно были перенесены на русскую почву крепостнической дворянской монархии. Переводчик делает их не фермерами, а откупщиками—крепостными людьми Дальвиля, которых он и продает со всею деревней, тогда как в оригинале у Монвеля речь идет лишь о продаже Бельвалю той земли, которую арендовали фермеры, но не самих людей. В просьбе семьи фермеров к Дальвилю смотреть на них не только как на подчиненных (Vasseaux), но как на своих друзей, переводчик термин «подданные» заменяет термином «рабы».

«Не смотрите на нас только как на рабов своих»,—говорят у него откупщики, а самый договор фермеров с Дальвилем он именует «откупом».

Льстивое и приниженное обращение французских фермеров к дворянину-землевладельцу в переводе становится совсем раболепным. Если в оригинале они, обращаясь к нему, называют его Monseigneur, то в переводе они называют его не иначе, как «батюшкой», «благодетелем», «отцом родным» и т. д. Вообще Вороблевский в своем переводе широко пользуется русскими простонародными словами и выражениями.

Вполне понятно, что эта пьеса, не только примирявшая, но и идеализировавшая отношения антагонистических классов и содержавшая определенную мораль, смогла найти себе место именно на сцене крепостного театра. Она была достоянием только шереметевской сцены и шла с успехом в составе всех лучших актеров труппы.

Роль французского дворянина — графа Дальвиля — исполнял С. А. Дегтярев, г. Бельваля—И. Розмарень, роль старого откупщика Матвея исполнял Г. Ямпольский. Двух сыновей откупщика играли Г. Кохановский и И. Николинский, Степаниду, жену Якова, играла Ирина Яхонтова, ее дочерей, Анюту и Танюшу, исполняли лучшие певицы П. Жемчугова и А. Изумрудова. Роль жениха Ивана исполнял А. Новиков и роль Степана, жениха Танюши,—молодой актер Ф. Травин.

Опера заканчивалась общим хором, представлявшим торжественный гимн любви, причем каждый куплет его запевал старик Матвей (Г. Ямпольский) своим basso profunde, а хор подхватывал и повторял первый куплет:

Когда не чувствовать любви,
Какая в жизни будет радость.
Все скучны без нее и дни.
Одна она дает нам сладость.
Любовь в полях цветы живит—
Они приятней расцветают.
Она одна леса плодит,
Дыша ей, птички воспевают.

Ей зеленеют все луга.
На них любовники играют.
Она девицам лишь краса—
Они себя ей похваляют.
и т. д.

О постановке другой большой оперы Дезеды «Альцинидор» ничего не известно, кроме тех указаний, которые дошли до нас из переписки П. Шереметева с Иваром, приславшим из Парижа в 1787—1788 годах рисунки костюмов и декораций, рукописный текст и партитуру балета действия «Альцинидор».

На шереметевской сцене шли две оперы Далейрака «Аземия, или дикие» (в 3-х актах) и «Нина, или безумная от любви» (в одном акте). Музыке Далейрака Шереметев впоследствии предпочел музыку Паизиелло: как только появилась в Париже опера этого композитора «Нина», написанная на тот же сюжет, он ее выписывает и ставит у себя на московской сцене.

Опера Далейрака «Аземия» шла у Шереметева с балетом Соломони, представлявшем феерические пляски дикарей, одетых в костюмы, разрисованные под шкуры барсов, и пестрые яркие шишаки, украшенные петушьими перьями.

Говоря о французской комической опере на шереметевской сцене, нельзя не коснуться еще двух композиторов, а именно Филидора и Руссо.

Комическая опера Филидора, написанная на текст Кетана и Ансома,—«Кузнец», шедшая в театре Шереметева, представляла одну из наиболее ранних комических опер, с традициями комедии-водевиля; она отражала жизнь крестьянства. Действующими лицами в ней были крестьяне, крестьянки, кузнец и кучер, изображенные автором в комическом виде с их плутоватостью, смекалкой и добродушным невежеством. Автор оперы Филидор, мастерски владевший оркестровкой, дал ряд интересных эффектов в инструментовке этой оперы, воспроизводивших то интонации человеческой речи, то звуки в природе; так в комическом диалоге Марселя и Эсташа, когда кузнец Марсель принимает Эсташа за вора, кричит и угрожает, крики и угрозы прекрасно переданы в звуках. Столь же выразительно изображен испуг и мольба Эсташа о пощаде. Хорошо дана и вступительная сцена в этой опере, где реалистически и правдиво рисуется картина деревенской кузницы.

«Стиль Филидора,—по словам К. Нефа,—стоял на грани двух периодов: еще не пропала в нем свежесть, непосредственность и живость музыки буффонад и сатир ярмарочных театров, но вместе с тем уже звучали в нем трогательные мелодии, свидетельствующие о наступлении перелома в сторону чувствительной мещанской комедии сентиментального жанра. Его пленял конкретный быт, живая действительность и веселые комедийные столкновения: ему была свойственна и тонкая лукавая ирония и добродушный смех»[1].

[1] К. Неф. «История западноевропейской музыки». Л., 1930.

Почти все оперы Филидора были собраны в библиотеке Шереметева.

Среди французского репертуара шереметевского театра следует отметить также постановку одноактной оперы Руссо «Деревенский колдун».

Мы уже говорили о том, что Шереметев переживал период увлечения идеями Руссо, даже мечтал в свое время удалиться из шумной столицы, от света в уединенную жихаревскую вотчину, велел построить для себя «хижину в тиши» и собирался жить там в простоте на лоне природы. Музыкальные идеалы Руссо захватили его.

Руссо считал, что музыка должна откликаться просто и непосредственно на явления жизни, выражая мысли, чувства и настроения человека, и более подходящей для этих целей он считал не французскую, а итальянскую музыку, как более одухотворенную и насыщенную музыкальной мелодией.

В опере «Деревенский колдун», написанной на собственное либретто, Руссо умело использовал национальные популярные мотивы куплетов и водевилей, близких к народным песням. В ней развивается обычная деревенская любовная идиллия: Колетта, покинутая Коленом, горько плачет о своей судьбе. Колдун берется ей помочь. Он уверяет Колена в измене Колетты. Колен потрясен. Он вспоминает свою возлюбленную, и Колетта кажется ему в своем деревенском платье милей всех городских красавиц. Колдун берется помочь Колену и восстанавливает мир между любовниками. Колдун созывает пастухов и пастушек, все должны радоваться счастью влюбленных. Пастухи и пастушки танцуют и поют. Шутливо-лукавый тон этой оперы окрашивается в слегка сентиментальные мотивы, и с этой стороны она может рассматриваться среди описанных выше комических опер, которые имели тенденции к развитию в сентиментальную драму, как мы уже видели это в операх Монсиньи и Седена.

Итальянскую музыку Руссо называл истинной музыкой, созданной для того, «чтобы трогать», ибо мелодии ее «заставляют проливать слезы, изображают самые потрясающие картины, передают самые оживленные ситуации, волнуют сердце всеми страстями, которые они выражают».

Шереметев весьма сочувственно относился к музыкальным идеалам Руссо. В своей библиотеке он имел статьи Руссо о музыке в энциклопедии, его музыкальный словарь Dictionnaire de la musique (1767 г.), а также его знаменитое письмо Lettre sur la musique française (1753 г.).

Итальянские композиторы на шереметевской сцене занимали также большое место. Непосредственное знакомство русского театра с итальянской музыкальной культурой осуществлялось непрерывно благодаря постоянному пребыванию в России известных итальянских оперных композиторов Арайи, Галуппи, Траетты, Паизиелло, Сарти и Чимарозы. Вполне естественно, и шереметевский театр пользовался почти всеми этими композиторами, особенно теми музыкальными произведениями, которые имели наибольший успех на русской сцене. По-

жалуй, самое большое место в шереметевском театре занимали оперы Паизиелло: «Мнимый философ», «Инфанта Заморы», «Инфанта из Атолы», «Нина, или безумная от любви», «Сменной поединок» и «Севильский цирюльник». Эти оперы представляли собой образцы итальянской оперы-буфф с ее острой комедийностью, большим сценическим искусством, богатством мелодий и мастерством ансамбля.

Особым успехом пользовалась опера «Инфанта Заморы». Она шла у Шереметева в декабре 1784 года на сцене московского театра, позднее ее намеревались поставить и в Останкине, так как там сосредоточили к ней костюмы и декорации. В либретто она названа комедией в 3-х действиях с пением, сочинения г. Фрамери, директора музыки графа д'Артуа. Это одна из типичных итальянских опер-буфф с излюбленной фантастикой, волшебством и чудесными превращениями.

Инфанта Заморы, главное действующее лицо пьесы (роль которой исполняла П. Жемчугова), объясняет своей двоюродной сестре донне Мендозе начало событий так: «За несколько недель приказала я учинить воинские игры, на которых кавалер Монроз оказал немалую славу. Он получил из рук моих определенное победителю награждение, за которым следовало и самое мое сердце. Сперва стыдилась я чрезвычайно, что простой рыцарь мог пленить меня к себе в любовь...»

Далее она рассказывает, каким испытаниям задумала подвергнуть она рыцаря, чтоб убедиться в его достоинствах: храбрости, мужестве и верности ей.

Все эти испытания рыцаря связаны были с чудесными превращениями как самой Инфанты, так и всей окружающей обстановки. Действие происходило то в незнакомом «вольном (частном) доме», то в таинственной башне, окруженной густыми лесными зарослями, населенными духами, чародеями, разбойниками, то в роскошных замках дворца Инфанты. Сама Инфанта предстояла перед возлюбленным то в образе несчастной девушки, преследуемой чародеями, то в лице его пажа Блондина, которого на глазах у рыцаря похищали черные разбойники в неведомую башню, а сам он в присутствии своей бывшей невесты Олимпии бросался его защищать. В последнем действии на глазах у зрителей рушилась стена вольного дома и показывался зал великолепного дворца, где «видна была, сидящая на высоком троне» в роскошном царственном одеянии, сама Инфанта в окружении своих придворных дам и кавалеров, и рыцарь узнал в ней наконец своего любимого пажа Блондина. Благополучная развязка всех таинственных превращений заканчивает оперу.

Инфанта поет:

Желанья наши совершились,
И все напасти те прошли,
Которых столько мы страшились.
Приятны дни опять пришли.
Судьба нам пламень награждает,
Восставя прежний наш покой.
Ты счастлив мной, я тобой.

Чего душа моя желает.—
Чтобы ты мил и верен был
И чтоб одну меня любил.

И хор поет:

Любви преладимся,
Веселью насладимся.

и т. д.

В главной роли Инфанты, превращавшейся в пажа Блондина, выступала П. И. Жемчугова, а роль ее возлюбленного кавалера Монроз играл А. Новиков.

Второй оперой Паизиелло на шереметевской сцене, которая пользовалась наибольшим успехом, была «Нина, или безумная от любви».

Насколько увлекались в предреволюционном Париже ее сюжетом, можно видеть из письма Ивара. В 1786 году Ивар пишет, что высылает очаровательный романс, который поет весь Париж,—это отрывок из комической оперы «Нина», которая в настоящий момент пользуется большим успехом. В дальнейшем, сообщая о том, что он выслал рисунки к «Нине», он добавляет, что эта опера «производит невероятно сильное впечатление в игре несравненной m-me Дюгазон», и вскоре снова, присылая текст к партии «Нины», он повторяет, что эта опера продолжает кружить голову всему Парижу.

О ее музыке Ивар в 1792 году отзывается так: «Нина»—итальянская опера Паизиелло—самая дивная музыка, которую только можно услышать». По своему сюжету эта опера близка к мещанской слезной драме. Молодую прелестную и богатую девушку Нину, мечтавшую о браке с своим возлюбленным, происходившим из небогатой незнатной семьи, отец собирается выдать за богатого вельможу. Соперники дерутся на дуэли, и возлюбленный Нины убит. Девушка с отчаяния сходит с ума, твердит лишь о том, что милый снова к ней вернется. Отец и окружающие в страшном горе, сознавая, что они стали причиной сумасшествия девушки, не дав благословения на этот неравный брак. Но благодаря превратностям судьбы оказалось, что юноша был лишь ранен, выздоровел и снова вернулся к ней здоровым. Нина при виде его приходит в себя. Обрадованный отец соглашается на этот неравный брак дочери. Опера кончается всеобщей радостью. Хор крестьян поет: «Удалитесь все печали, мы теперь счастливы стали».

Особый успех в этой опере имела красивая по своей музыке и трогательная ария безумной Нины, которую, по словам Ивара, она исполняла «медленно, вполголоса и очень жалобно» под аккомпанемент фортепьяно, сидя в саду на скамейке и глядя на тропинку, по которой должен вернуться к ней ее возлюбленный:

Когда любезной возвратится в сии унылые места,
Тогда здесь прежняя красота и прежняя с ним весна явится.
Смотрю... не вижу никого. Ах! тщетно здесь я жду его.
Вы будете между древами со мною, птички, воспевать,
Когда он станет изъявлять восторг любви своей пред вами.

Молчу и лью потоки слез, любезного не слыша здесь.
За мною эхо повторяет печальну речь мою и стон.
Ах! может возвратился он и мне на голос отвечает.
Увы! я тщетно льщусь мечтой. Не отвечает мне драгой...

Шереметевский театр имел прекрасную исполнительницу этой партии страдающей Нины в лице певицы П. Жемчуговой, которой очень близкими были переживания героини, встречающей препятствия в неравном браке. Чувствуя в Жемчуговой прекрасную исполнительницу партии Нины, Шереметев особенно просил Ивара поторопиться с присылкой ему из Парижа этой оперы, эскизов, костюмов и пр., и она шла на его сцене несколько раз, сначала с музыкой Далейрака, а с 1792 года с музыкой Паизиелло, которая, повидимому, давала больше возможностей развернуться вокальным дарованиям его лучшей певицы.

Шла у Шереметева и одна из лучших опер Паизиелло, на сюжет Бомарше, его знаменитый «Севильский цырюльник», написанный им в 1784 году во время пребывания в России, но Шереметев получил ее лишь в 1785 году, уже из Парижа. Ивар выслал ему партитуру, отдельные партии и роли, а также небольшой эстамп, служивший эскизом к сцене 4-го явления II-го акта. Шереметев был очень заинтересован постановкой этой оперы и вскоре снова обратился к Ивару с просьбой не забыть прислать ему 2-ю часть трилогии Бомарше, а именно «Свадьбу Фигаро», «так как никто здесь не может получить этой пьесы».

Уезжая в Петербург, Шереметев просил прислать ему из Останкина ряд опер, наиболее интересовавших его, и в числе них «Севильского цырюльника». Весьма вероятно, что они высылались в Петербург для концертных выступлений П. Жемчуговой, которая пела нередко в концертном зале Фонтанного дома. Возможно, что и в «Севильском цырюльнике» она также участвовала. По о самой постановке этой оперы не сохранилось никаких сведений.

Из опер итальянских композиторов, работавших в XVIII веке в России, следует упомянуть о постановке опер Чимарозы, написанных в 1789 году, во время пребывания его в России. Эти оперы— «Две невесты» и «Клеопатра»—шли на шереметевской сцене, но о характере их постановок не сохранилось никаких сведений.

Наиболее близкой была связь театра Шереметевых с итальянским композитором Сарти, жившим в России с 1784 по 1802 г. Сарти был учителем крепостного шереметевского композитора С. А. Дегтярева, с ним Шереметев консультировался по музыкально-постановочной части некоторых опер и особенно по вопросам музыкального оформления своих празднеств. В 90-х годах XVIII века Сарти в честь Шереметева сочинил небольшую кантату для соло, хора и оркестра: «Будь здрав, будь здрав, любезный граф». Особенно широко шереметевская капелла пользовалась духовой музыкой Сарти и его кантатами. Эти кантаты были необычайно пышными и помпезными, так кантата «Слава в вышних богу», посвященная Екатерине II, содержала сорок партий с двумя оркестрами, двумя хорами и сопровождалась колокольным звоном, пушечной пальбой и фейерверком.

Музыкальный стиль Сарти был ближе к елизаветинскому барокко, чем к классицизму XVIII столетия, и если в ораториях и кантатах, исполняемых в торжественных случаях, Шереметев широко пользовался его музыкой, то на сцене он, видимо, предпочитал этим старым итальянским традициям новые музыкальные приемы итальянских композиторов—Паизиелло, Пиччини, Саккини и Сальери.

Из опер Саккини у Шереметева была поставлена в ноябре 1780 года комическая опера в 2-х действиях «Колония, или новое селение», написанная на французское либретто в переводе В. Вороблевского.

Действие происходило, как говорится в либретто, «на новоселенном острову. Театр представляет лес и в него дорогу, при конце оной палатка, а вдали видно море».

Действующие лица—две влюбленные пары: губернатор острова Фонтальб и его возлюбленная красавица Белинда; садовник Блез и его невеста молодая садовница Марианна. В массовых сценах участвовали солдаты, матросы и обыватели. Сюжет построен на любовной интриге: Фонтальб, оставленный скрывшейся неизвестно куда его невестою Белиндой, будучи уверен в ее измене, должен был согласно установленным на острове законам жениться. Его выбор пал на Марианну, которая готова была выйти замуж за губернатора, оставив жениха-садовника Блеза. Возвратившаяся Белинда, узнав об измене Фонтальба, в отчаянии решает уехать с острова на утлой лодочке в открытое море. Тем временем Фонтальб получил доказательства полной невинности Белинды и, узнав об ее отъезде, бросается за ней на берег и застает ее в последнюю минуту перед отплытием. На берегу моря происходит счастливая развязка всей драмы. Примирившиеся любовники радостно мечтают о предстоящем браке, восхваляя «супружескую верность и в любви нелицемерность». Изящная музыка Саккини изобиловала красивыми ариями, трио и квартетами, в самой инструментовке было много интересных эффектов, которыми особенно выделялась другая его опера, шедшая на шереметевской сцене: «Рено и Армида».

В 1787 году Шереметев писал Ивару: «Вы мне доставите удовольствие, если пошлете почтой рисунки к «Рено» Саккини... и порадуете, если снабдите всеми необходимыми указаниями, чтоб облегчить постановку пьесы». Далее он просит подробно объяснить пантомиму балетов первого и последнего актов из «Рено» и описать характер танцев амазонок и латников. Ивар, посылая в 1788 году партитуру, текст и отдельные партии к Рено, говорит, что это самая новая и самая красивая из опер.

Сюжет «Армиды» привлекал к себе внимание многих композиторов: Сарти, Глюк, Саккини, Россини и многие другие были увлечены поэтическим женским образом героини «Освобожденного Иерусалима» Т. Тассо и посвятили ему свои музыкальные произведения.

У Шереметева шли две оперы Глюка и Саккини на этот сюжет. Опера «Рено» Саккини была чрезвычайно сценичной. Чарующая красота и обаяние Армиды, которыми она покорила рыцарей-кресто-

носцев, следующих за нею в Дамаск, увлекали зрителей на протяжении всего спектакля; волшебно-прекрасной была сцена освобождения этих рыцарей героем Ринальдо; полна увлекающей эротики была сцена любви его к Армиде, развертывающаяся среди волшебных садов на далеком необитаемом острове. Напряженно-страстной была сцена отчаяния Армиды, покинутой Ринальдо, когда рушились волшебные Армидины сады и сама она, воодушевляя вождей на битву с Ринальдо, храбро бросалась в смертный бой. Но... Ринальдо признался ей в любви и объявил себя ее рыцарем.

Музыка Саккини отвечала сюжету оперы: в ней были и моменты трагического напряжения, сближающие ее с музыкой Глюка, и вместе с тем интимная нежность итальянской оперной традиции, близкой к Пиччини.

Судя по обилию костюмов к этой постановке, а также и декораций, к работе над которыми было привлечено несколько декораторов, как крепостных, так и вольнонаемных, можно полагать, что это была одна из больших, сложных и очень красочных постановок на шереметевской сцене.

Из опер итальянского композитора Пиччини, большого мастера формы в опере-буфф (1728—1800), на шереметевской сцене шли оперы «Ложный лорд», «Добрая дочка», «Диана и Эндимион», «Атис» и «Александр в Индии». Пиччини принадлежал к представителям комической оперы неаполитанской школы того периода, когда она уже отошла от буффонад и шуток в духе comedia dell'arte, став на путь использования чувствительных сюжетов из мещанского быта. Сюжет самой популярной оперы Пиччини «Добрая дочка» («Девка добрая») был взят из модного сентиментального романа «Памела» Ричардсона, переложенного в либретто Гольдони. Чисто развлекательная музыка Пиччини имела большой успех у Шереметева, потому что она давала много прекрасных музыкальных номеров для балета и прежде всего потому, что она, отличаясь удивительной мелодичностью и изяществом, имела целый ряд выигрышных арий для певцов и певиц и интересные драматизированные формы дуэта.

Рассматривая, таким образом, со стилистической стороны иностранный оперный репертуар шереметевского театра, мы видим, что основным, господствующим видом оперного спектакля следует признать французскую комическую оперу типа Гретри, Монсиньи, а из итальянцев Пиччини и Паизиелло, близких к этому оперно-музыкальному стилю. Это был репертуар парижской сцены предреволюционной Франции.

В выборе сюжетов заметна склонность к чувствительным драмам, разыгрывающимся большей частью на почве препятствий в неравных браках, к сельским сюжетам с идеализацией крестьянской жизни и нравов в духе Руссо и, наконец, к феерико-волшебным сюжетам с фантастическими сценами превращений и необычайными ситуациями героев и героинь.

Однако было бы совершенно неверно предполагать, что лишь комическая опера удовлетворяла шереметевскую сцену и не было стремлений к постановке больших опер seria.

Из переписки с Иваром видно, что в шереметевском театре готовились к постановкам опер Глюка и особенно его последователя Сальери. На русской сцене того времени они были большой новостью.

Принято было считать, что П. Шереметев целиком воспринял прежние традиции отца, насаждавшего в свое время лишь эстетско-развлекательное искусство. Однако он был музыкально образованным, и музыкально одаренным человеком, и один из первых в России приобрел в те годы такие фундаментальные музыкальные произведения, как «Ифигения в Тавриде». «Ифигения в Авлиде». «Орфей», «Эхо и Нарцисс», «Альцеста» Глюка и «Данаиды» Сальери.

Он просит и торопит Ивара с их посылкой. Все силы театра были направлены на осуществление этих постановок, велась большая подготовительная работа над ними. Суровая серьезность и мощь мифологических образов Глюка, который, по словам Ромен Роллана, «был поэтом всего, что есть в жизни самого высокого», его глубоко драматическая, правдивая и вместе с тем героическая музыка находила отклик в П. П. Шереметеве как в музыканте. Суровость и строгость глюковских опер пытались смягчить введением вставных балетов (в «Ифигении»—балет Госсека), но это относится к парижским сценам, примеру которых следовал шереметевский театр.

В опере «Ифигения в Тавриде» совершенно отсутствовала необходимая в операх любовная интрига, отсутствовал и балет, кроме одного лишь танца, представлявшего дикую пляску скифов, радовавшихся предстоящей казни эллинских пленников.

В первом акте оперы действие развертывалось на пустынном берегу Тавриды. Бушует море. Буря. Сцена изображала мольбу Ифигении и жрецов к богам о пощаде. Боги неумолимы и требуют человеческих жертв. Скифы находят потерпевших кораблекрушение чужестранцев. Это—Орест, брат Ифигении, с другом Пиладом. Их заключают в темный притвор храма, где ждут они жертвенной смерти. Второй акт—сцена в притворе храма. Орест изнемогает, его терзает совершенное им убийство матери. Живительный сон нисходит к нему. Эти переживания переданы в чудесной арии Ореста: «Тишина нисходит в мое сердце». Но эта тишина является самообманом. Во сне Оресту являются страшные фурии, они преследуют и мучат его, и эти страдания Ореста Глюк передал в музыке зловещим унисоном всех тромбонов и возгласами хоров. Появляется призрак, и Орест в ужасе принимает пришедшую к нему Ифигению за призрак убитой им матери.

В последнем акте, когда Ифигения готова занести уже нож над жертвой, Орест открывает ей свое имя, и она узнает в нем родного брата. Греческий отряд Пилада тем временем нападает на скифов. Появляется богиня Диана, она отпускает Оресту тяжкий грех его, и Орест вместе с Ифигенией и другом Пиладом снова отплывает на родину.

К сожалению, не дошло до нас никаких сведений о том, как была поставлена эта опера на шереметевской сцене, но театр в 1786—1787 годах усиленно готовился к ее постановке.

В 1791 году на сцене кусковского театра шла опера Глюка с ба-

летом «Эхо и Нарцисс» в декорациях Гильфердинга и костюмах Козелли.

Еще в 1785 году, отвечая на просьбу Шереметева о высылке рисунков костюмов к «Эхо и Нарцисс», Ивар о музыке Глюка в этой опере писал: «Вся опера очень легкая и сценичная, а последний хор «Бог пафоса»—просто шедевр».

Наряду с Глюком следует отметить и увлечение музыкой ближайшего последователя Глюка, учителя Шуберта, Бетховена и Листа, известного итальянского композитора Сальери. Пожалуй, самая большая работа на шереметевской сцене была именно над постановкой оперы Сальери «Данаиды».

В 1785 году Шереметев, отвечая на письмо Ивара, о трудностях постановки оперы «Данаиды» на его маленькой сцене, не соглашается с ним: «То, что Вы говорите о Данаидах,—пишет он,—вполне справедливо: в пьесе на сцене очень много народу, но все это может быть устроено. Мне нужны лишь точные детали декораций, и, получив их, я сделаю все возможное, чтобы представить оперу на нашем театре. Музыка так красива, что я совершенно влюбился в нее... Я буду обязан вам, если к Данаидам Вы вышлете мне мельчайшие детали, вплоть до самых ничтожных...» В другом письме он называет ее «божественной оперой». Постановка ее отличалась невероятной сложностью и фееричностью. Первое действие развертывалось на берегу моря массовой сценой у храма. Дочери старца Даная, юные, прекрасные Данаиды, с масличными ветвями в руках простирали руки свои к народу и жрецам, прося защиты от преследователей—сыновей Египта.

Во втором акте театр представлял подземный храм Немезиды со статуей богини и алтарем. Здесь происходила полная таинственного величия и пафоса сцена жертвоприношения.

Подземный сумрачный храм в 3-м акте сменялся прекрасным античным садом, посвященным Бахусу и Гименею, здесь развертывалась сказочная картина брачного пира 50-ти дочерей Даная с сыновьями Египта, на котором прислуживали чернокожие рабы.

В 4-м акте яростные Данаиды, вооруженные тирсами и кинжалами, совершали свое чудовищное злодеяние: убивали мужей своих, а Пеласг убивал старца Даная. Особенно сильным по своим эффектам был 5-й акт, где должен был разрушаться замок: разбитый молнией, охваченный пламенем, он проваливался и исчезал; затем декорация менялась и представляла жуткую картину ада. Прикованного Даная терзал коршун, а несчастных дочерей его преследовали фурии и змеи. Танец Данаид должен был представлять сцену вечного мучения и преследования совести за совершенные злодеяния. В заключение ниспадал огненный дождь, и река, вышедшая из берегов, затопляла все своими кровавыми волнами.

К сожалению, не сохранилось никаких отзывов о том, как прошел этот спектакль, который Шереметев намеревался поставить в своем новопостроенном кусковском театре в сентябре 1787 года. Известно, что 30 июня состоялся в Кускове прием Екатерины II, но были поставлены не «Данаиды», а «Самнитские браки». Была ли осуще-

ствлена постановка «Данаид» в сентябре 1787 года,—нам неизвестно, так же как и неизвестна постановка другой оперы Сальери «Тарар», над которой работал шереметевский театр в 1789 году.

Занимаясь подготовкой к постановке «Данаид», заказывая Ивару то рисунки костюмов, то требуя разъяснений по поводу тех или иных деталей постановки, Шереметев вместе с тем в одном из писем от 7/XI 1786 года, напоминая Ивару об изготовлении рисунков костюмов к «Данаидам», писал: «Я прошу Вас присылать мне только пьесы модные, красивые, имеющие успех и легко исполнимые на нашем маленьком театре».

Но в репертуаре шереметевского театра были не только иностранные оперы. Русская опера, зародившаяся в 70-х годах XVIII столетия, занимала не малое место.

Все наиболее популярные оперы Фомина, Паскевича, Матинского и Козловского шли в шереметевском крепостном театре. Русская опера являлась в это время музыкально-комедийно-бытовым жанром, отличавшимся национальным своеобразием от французской комической оперы как по идейному направлению, так и по своей тематике. Народно-бытовой, жанровый характер этих опер с элементами социальной сатиры, социального обличения имел безусловно реалистические тенденции.

Из опер Фомина в шереметевском театре шли наиболее популярные его оперы: «Мельник, колдун, обманщик и сват», «Анюта», «Новогородский богатырь Боеславич» и «Бочар».

Опера Фомина «Мельник, колдун, обманщик и сват» была любимейшей оперой крепостных актеров: народные, веселые и чисто русские жанровые сценки, простой, взятый из жизни сюжет, крестьянские обряды, старинные обычаи, народно-песенные мелодии, которыми была насыщена музыка этой оперы, делали ее доступной для актера, близкой и любимой. Крепостная актриса и балерина Т. В. Шлыкова уже в глубокой старости помнила наизусть все куплеты из «Мельника», в котором в юности своей она выступала на сцене, и с неизменным удовольствием читала их по памяти своим воспитанникам.

Сюжет «Мельника» общеизвестен: крестьянская девушка Анюта любит молодого парня Филимона. Любящая чета встречает препятствие в браке. Старик-отец непрочь отдать свою дочку замуж за крестьянина, но мать ее Фетинья, родом бедная дворянка, мечтает выдать замуж дочь за дворянина. Деревенский мельник-колдун, являющий пример ума, хитрости, ловкости и догадки, обещает за четвертинку ржи и угощение водкой помочь несчастным любовникам и находит такой выход, который удовлетворяет всех, дав разъяснение родителям, что Филимон из однодворцев (мелких землевладельцев из дворян на положении крестьянина). Все действующие лица—живые русские крестьяне. Ни идеализации, ни сентиментализма в обрисовке их типов не было.

Написан «Мельник» живым, бойким народным языком. Это скорее музыкальная комедия, чем опера, все подчинено в ней вокальной мелодике, оркестровые партии совсем незначительны.

Большинство сцен носят комический жанровый характер, нередко с плутоватой веселой издевкой. Такова, например, сценка гаданья ловкого мельника, морочившего любовников, и ссора родителей из-за жениха дочери. Старинными обычаями пронизана вся сцена приготовления к свадьбе с пением свадебных величальных песен.

Народное песенное творчество широко используется автором оперы вплоть до плясовых мотивов. В последнем акте веселый мельник, найдя остроумный выход из положения, поет под балалайку плясовой куплет: «Уж как шли старик со старухой».

Вполне понятно, что эта чисто русская национальная опера была особенно любима крепостными актерами.

Другая опера Фомина—«Анюта», написанная на текст Попова (в одном действии в стихах), шла у Шереметева на кусковской сцене. Сюжет этой оперы взят также из жизни крестьян.

Театр представлял поле и деревню, окруженную лесом.

На переднем плане крестьянин Мирон рубит дрова и жалуется на свою долю:

Ария Мирона:

Ух как жо я устал,
А дров еще не склал.
Охти, охти, крестьяне!
Зачем вы не дворяне?

Вы сахар бы зобали, так словно бы как ліод,
И пили бы вы міодъ, да деньги огріобали
Из рода в род и род.
Ліежали б на печи, да ели калачи.
Про вас бы работали, а вы бы лишь мотали.
Ат нашой так біоды не подымают грудь.
Запеть же мне теперь от грусти што-шибудь.

Боярская забота: пить, есть, гулять и спать.
И вся их в том работа,
Штоб деньги обирать.
Мужик сушись, крупинса,
Потей и работай
И после хошь взбесися,
А денежки давай.
Вот наша жизнь какая,
Проклятая благая.
Да быть же ш уж так,
Как нам наметил дьяк.
Не в петлю жо вот лести,
Што печего нам ести.
А лучше погадать, как век докоротать.
Теперь один с женою живу я сотою.
Нет мочи ш орать,
Ш хлеба собирать.

Это противопоставление, звучащее так остро в устах Мирона, было оформлено как ария полукомического персонажа, и этим совершенно сглаживалась та политическая острота, которая звучала в словах ее. Исполнялась ли эта ария полностью в театре Шереметева и не были ли сделаны некоторые купюры,—нам неизвестно. Крестьянин Мирон выведен автором невежественным, грубым. Будучи задавленным

нуждой, желая привлечь в дом даровую рабочую силу себе на помощь, он задумал выдать свою приемную дочь Анюту за батрака Филата. Анюта любит дворянина Виктора и говорит приемному отцу, что предпочтет смерть замужеству «с страмцом и уродом Филаткой». Отец остается непреклонным, да и Виктор не возьмет в жены крестьянку. Развязка этой истории благополучна: выясняется, что Анюта не крестьянка, а дочь полковника-дворянина, и тотчас же отпадают все помехи: Виктор объявляет ее своей невестой, а сопернику Филату угрожает:

А ты за то, плутец, ушей своих отстанешь,
Когда еще мне что осмелишься сказать.
Тебе ль такую спесь пристойно мне казать?
Такой как ты, скотина, знай соху с бороной.

Но, желая остаться до конца благородным, он дает Мирону и Филату отступного, и Мирон находит, что ему же «менее хлопот, коль отцом быть неудача», так как «меньше там забот, где одна жена да кляча».

Филат тоже не горюет о своей невесте: «не о чем мне тужить, коли нет жены дворянки, за тридцать рублев купить можно две жены крестьянки».

В заключение крестьянский хор поет чрезвычайно характерное правоучение:

Чем не создан ты владеть,
Не старайся то иметь.
Там бывает тьма забот,
Где надеемся быть счастью.
Всех счастливей в свете тот,
Кто своей доволен частью...

Дворянин здесь представлен благородным человеком, а крестьяне выведены полукомическими персонажами.

И только Анюта, выросшая в крестьянской среде, отличается благородством, но это потому лишь, что она оказывается дворянкой, хотя сама об этом и не знает. Такова обрисовка персонажей в этой пьесе. Самый сюжет оперы—любовь и невозможность брака из-за неравного сословно-классового положения—был весьма распространенным. Здесь он разрешался весьма просто, благодаря уничтожению неравенства возлюбленных. Вполне естественно, что опера с таким сюжетом и такой идейной трактовкой могла найти себе место на сцене крепостных театров. К сожалению, не сохранилось в собраниях Шереметева ни партитуры этой оперы, ни либретто, которые имелись в его библиотеке, поэтому сказать о том, какой переработке она подвергалась на месте, не представляется возможным. Декорации были весьма несложны. Действие происходило на деревенской улице, в крестьянской избе. Музыка оперы содержала немало русских народных мотивов.

Эта пьеса пользовалась на русской сцене большим успехом и в 1772 году была представлена в Царском селе. В шереметевском

театре она была одной из ранних постановок и шла на сцене еще старого кусковского театра.

Большая работа на шереметевской сцене была над постановкой фантастической оперы «Новогородский богатырь Боеславич», написанной на либретто Екатерины II и представляющей пересказ известной былины о новогородском богатыре Василии Буслаеве. Боеславич был выведен не простым дворянином, каким он выглядел в былине, а «княжецким сыном», который жестоко проучил вольных новогородцев, не желавших покориться самодержцу. Ссора его с новогородцами кончается их покорением Боеславичу, с поднесением записи ему на княжение в Новгороде и свадьбой его на дочери новогородского посадника. В этой опере, написанной для придворного оперного театра, заметно стремление к декоративности, создаваемой частыми сменами декораций, наличием балетов и пр.

На шереметевской сцене она шла в Кускове между 1787 и 1790 годами с своеобразным балетом, который изображал побоище: «Балет изображает кулашный бой. Василий Боеславич тут же действует с усатыми и бородатыми и прибьет всех. Чернь взволнуется и сделается драка. Василий с помощью Фомы и Потапошки всех прогонит с феатра...» «идет сила новгородская, окружили всадники и люди новгородские широкий двор Василия Боеславича. Выбивают они широкие ворота из пяты, валятся они на широкий двор». Из этих примечаний либретто видно, что в балете давались народные массовые сцены.

В описи гардероба к этой пьесе значатся из женских костюмов— китайчатые платья, яркие китайчатые стамедные юбки, мантильи, чепчики, лифы, парчевые кофты, передники и флеровые косынки, а из мужских костюмов: панталоны, камзолы, епанчи и мантии. Среди костюмов было еще несколько роскошных парчевых платьев с мантиями, которые названы почему-то римскими платьями.

Повидимому, для постановки оперы Екатерины II постарались использовать все, чтоб сделать ее как можно более эффектной и выигрышной. Судя по костюмам, не исключена возможность того, что для этих целей введен был ряд добавочных персонажей в массовых сценах, украшающих оперу.

Из русских композиторов XVIII столетия на шереметевской сцене шли две оперы Паскевича: «Февей» и «Несчастье от кареты».

Сказочная опера «Февей» была написана на текст нравоучительной сказки Екатерины II, сюжет которой построен весьма искусственно, но вместе с тем не лишен определенного воспитательного смысла. В ней дается мудрое назидание царевичу Павлу слушаться матери, во всем покоряться ее воле и не мечтать попусту о заграничной поездке.

Она начиналась увертюрой. 1-я сцена в лесу: «Феатр представляет приятную рощу. Февей на пригорке опочивает, музыка играет тихо, ему во сне является невеста его в балете. Сон продолжается не более пяти минут, по окончании которого проснется и, встав, поет: «Как сказала ты во сне»...

Молодой царевич скучает дома и собирается посмотреть заморские страны, просит отца отпустить его путешествовать.

Следующее действие развертывается в царских покоях.

Царица в страшном горе поет арию: «Злой час пришел»... Она просит боярынь отговорить царевича от этой поездки, и боярыни, обступив царевича, причитают над ним: «Ах ты, батюшка светел месяц... Ах ты, солнце красное».

«Царский дворец исчезает, и феатр представляет рощи и горы, издали видны ворота крестьянского дому». Царь советуется с боярином Решемыслом, который убеждает его не отпускать царевича, «пока он опытом не докажет, колико он послушен, в душе имеет твердость, в несчастье—терпенье, в счастье—умеренность, что он непрерывно смел и щедр, великодушен и кроток, да будет ему в людях честь и тебе хвала». Задумали женить царевича. Царевич в сельском уединении среди гор и рощ, мечтая о своей любезной, поет арию:

Вид прежалостный и слезной, возвращенье сладких дум.
Тень, о тень моей любезной, не всходи ты мне на ум...

Боярин Оглед объявляет Февею отцовскую волю о его женитьбе: «Позволил сударь батюшка...»

Царевич послушно на все соглашается: «Да будет воля царя-государя батюшки со мною»...

Сцена кончается народной песней Ледмера: «Как у нашего соседа весела была беседа» и пляской девушек, которым подпевает хор и откликается эхо.

Действие 3-е развертывается снова в царском дворце. «Феатр представляет чертоги царские, трон царской». К царю приходят калмыцкие послы на поклон, приносят богатые подарки. Поет калмыцкий хор: «В народе во калмыцком кушают каймак, суляк и шурмяк, табак курят, кумыс варят...»

Сцена завершается хором и балетом, представляющим экзотический танец калмыков в национальных костюмах.

«Начальная музыка этого хора настолько выделяется из общего оперного стиля того времени, что заставляет предположить намеренную стилизацию, особый замысел передачи локального колорита, желание композитора подчеркнуть что-то необычайное, восточное, экзотическое. Долгий органный пункт, яркое интонационное и ритмическое своеобразие мелодии, сообщающее особый музыкальный колорит всей сцене» [1].

Действие 4-е. «Феатр представляет поле, по которому рассеяно несколько деревьев». Царевича преследуют татары, он обороняется от них. Является царская стража, ловит татар и собирается вести на суд и расправу к царю, но царевич освобождает их от наказания.

Сама Екатерина в письме к Гримму утверждала, что ее опера «est tout composé d'airs et chansons et motifs russes».

---

[1] «История русской музыки» Иванова, Пекелис, Попова. Том I. Гос. муз. издат. М. 1940.

В ней значительное место отведено оркестру. Вокальным номерам предшествуют интересные музыкальные вступления, много разнообразных вокальных партий, которые рассчитаны на хороших певцов. Музыка оперы отличается национальной народно-песенной мелодикой, особенно в бытовых сценах, и вместе с тем она сочетает в себе также приемы итальянской камерной музыки и не лишена свежести и колоритности.

Постановка оперы отличалась большой красочностью. Было стремление создать национальный спектакль. Массовые сцены были многолюдными и феерическими благодаря исключительному богатству костюмов и декораций. Гардероб к этой пьесе был очень богат и разнообразен. В нем среди русских боярских нарядов с кафтанами, душегрейками, мишурными бисерными повязками и кокошниками были также многочисленные турецкие, янычарские платья из оранжевой крашенины с желтыми шароварами и голубыми крашенинными кушаками, с чалмами, украшенными цветными перьями. Имелся большой ассортимент костюмов, названных почему-то «римскими платьями», они были из дорогой роскошной парчи, украшены позументом и мишурой; особенно много костюмов было «польских», сшитых из пестрых дорогих тканей, обложенных черной меховой опушкой. Сам царь был в золотой роскошной глазетовой шубе и мантии. Эти указания в описи гардероба на турецкие, польские и римские костюмы, возможно, ошибочны, но не исключено и то, что для большего эффекта вводились дополнительные персонажи. Быть может, на поклон к царю являлись не только калмыки, но царь в лице их принимал с поклоном и Турцию, и Польшу, и даже Рим.

Такие украшающие и символические добавления могли быть созданы в процессе постановочных работ над этой оперой: они были свойственны духу времени и особенно шереметевской сцене, увлекавшейся аллегориями и сценическими эффектами.

Опера «Февей» шла у Шереметева, повидимому, неоднократно с 1786 года. В том же году она была поставлена и в Эрмитажном театре Екатерины.

Костюмы к «Февею» перевозились из Кускова в московский театр, а оттуда в Останкино, где также было намерение ее поставить. Надо полагать, что постановка этой оперы была одной из наиболее удачных и успешных постановок русских опер на крепостной сцене Шереметева.

Вторая опера Паскевича «Несчастье от кареты», написанная на текст Княжнина, была скорее комедией с музыкой, чем оперой.

В пьесе имелись яркие и обличительные мотивы, направленные против крепостничества. Плут и злодей приказчик являлся в ней соперником в любви молодого и добродетельного крестьянина Лукьяна.

Сохранились сведения о том, кто был исполнителями спектакля. Партию помещика Фирюлина исполнял Степан Аникиевич Дегтярев, госпожи Фирюлиной—Фекла Бирюзова, Апюты—Анна Изумрудова, Лукьяна—Григорий Кохановский, его отца Трофима—Иван Ни-

колинский, приказчика Клементия – Николай Розмарень, шута Афанасия—Андрей Чухнов.

Костюмы исполнителей были весьма близкими к костюмам французских комедий, но содержали и некоторые своеобразные черты (см. главу о костюме).

О шедших на шереметевской сцене операх Матинского «Санктпетербургский гостиный двор» и Керцелли на текст Николева «Розана и Любим» мы не имеем никаких сведений о характере постановок.

Была создана специально для шереметевской сцены опера, написанная на местный сюжет, которая носила название «Тщетная ревность, или перевозчик Кусковский» и была представлена в 1781 году «на большом Кусковском театре, сделанном из зелени, составляющем часть сада». Она имела два действия. О музыке ее в либретто сказано, что она «собрана из разных французских комических опер. Первая симфония сочинения Г. Пуньяни». Продолжением ее была малая опера в одном явлении «Гулянье, или садовник Кусковский» с музыкой Керцелли.

Автором либретто этой оперы был В. Колычев, написавший ее в январе 1781 года. В своем посвящении этой «пастушьей» оперы графу Петру Борисовичу Шереметеву он говорит: «За два года перед сим временем, отправляясь в Санктпетербург, я оставил театр Вашего Сиятельства в его младенческом состоянии, но недавно возвратился в Москву, увидел я его весьма удаленным от оного. В свидетельство истинной моей признательности, сочинил я пастушью оперу для театра Вашего Сиятельства... намерение, с которым сочинялась опера, было то, дабы составить стихи по голосам из разных французских опер, нравящихся многим»... и особенно графу.

Действующими лицами в этой опере были два пастуха и две пастушки: Анюта (П. Жемчугова) и ее возлюбленный Любим (Г. Кохановский), Лиза (А. Изумрудова) и Ликандр, возлюбленный Лизы (А. Новиков).

Действие происходило в Кускове. Театр представлял луг и берег пруда, с одной стороны располагалась роща, с другой — деревня. На берегу пруда виднелось село Кусково.

Опера имела сюжет обычной любовной пасторали. Пастушки любят пастухов, но не уверены в их верности, а пастухи подозревают пастушек в измене. Все кончается к общей радости, все подозрения отпадают, и остаются любовь и радость:

Мы веселяся тем, что мило,
Все позабудем то, что было.
Нам любовь то возвратит,
Нас чего она лишила,
За страданья наградит...—

поют пастушки и радостно собираются все вместе ехать в чудесное Кусково, чтоб посмотреть все его диковинки, которые покажет им садовник. За этим следовала малая опера «Садовник Кусковский», которая начиналась хором.

«За театром слышно пение, которым останавливаются пастухи и пастушки, идущие к берегу пруда, дабы переехать в Кусково».

Хор поет:

Как погода была весенняя.
По кусковскому пруду широкому,
От него ко проспекту далекому
Плыла лодка шестивесельная...

Показывается лодка.

На той лодке садовник сидит,
И сам на зеленый сад глядит.
Он садом похваляется,
Искусством величается...

Выходят на берег...

Пастухи просят показать все диковинки Кускова.

Садовник отвечает следующей арией, восхваляющей кусковский парк:

Всякому гулять в нем вольно,
В нем прекрасного довольно;
Готов по саду водить,
Все потщусь вам изъяснить...

Речитатив:

Покажу вам грот прекрасный,
Его путь из раковин витых,
И всю мою оранжерею,
Где зимой весна бывает.
Эрмитаж и дом голландский,
Покажу итальянской дом,
Все беседки и птичник с прудом.

Ария:

Когда по саду пойдем,
Хоть хозяина найдем.
Не робейте... гулять смейте.
Он тем лишь и доволен,
Что гулять всякой волен...

Кончается опера арией того же садовника, прославляющей Кусково:

Не один лишь россияне,
Иностранные дворяне
Приезжают сад смотреть.
Моим садом я хвалюся,
И сказать я не стыжуся,
Что достойно его зреть.

Речитатив:

Путешественник именитой,
Здесь гость в Кускове знаменитой,
Садов много он видал,
Но о саде сам сказал,

Что его с лучшими равняет,
И сад кусковский он считает,
Что он прекрасен всем.
Всего довольно в нем:
Мрамор, деревья, все строенье
И прекрасно расположенье
Сад сей украшают
И взор услаждают.

В заключение поет хор:

Многие Кусково знают
И довольно похваляют,
Там дворянство и мещанство
Веселяся, все гуляют,
Всем в Кускове угощают:
Там катанье, танцованье,
Там различные утехи,
Все гуляют без помехи.

Опера должна была звучать хвалебным гимном хозяину, создавшему достопримечательности Кускова, и рассказать зрителям об отношении к Кускову именитых гостей. Одна из арий садовника была посвящена приему Екатерины II. «Щастье в жизни то имели, что царицу здесь мы зрели»,—пел садовник.

За этой арией следовал хор, сопровождаемый не только эффектной музыкой, полной пафоса и величанья, но, как говорит либретто, «здесь начинается стрельба из пушек в Кускове при начале хору и продолжается во весь следующий хор». А хор гремел:

Ее щедрот мы не забудем,
Которые излиты нам.
Ее мы славить вечно будем,
Взнося глас громкий к небесам...

К такого же рода чисто местным шереметевским постановкам следует отнести также оперу «Томирис—царица Музагетов», о которой в 1790 году Ивар писал Шереметеву: «Я заказал одному второстепенному, но очень способному поэту большую оперу в трех актах с речитативами по желанию г. графа, в которой были бы прославлены редкие заслуги и несравненные добродетели императрицы. Эта опера будет изображать посещение дома В. С. владетельной государыней».

В марте 1791 года Ивар сообщал уже о том, что «текст большой героической оперы с речитативами, со вставными хорами и танцами написан и заказаны рисунки декораций и костюмов».

«Это произведение,—писал Ивар,—являющееся по своему характеру работой серьезной и политической, нельзя сравнивать с комической оперой «Самнитские браки». Есть от чего воспламениться таланту композитора, которому г. граф поручил написать музыку на эту поэму. Вам остается судить, насколько автор оперы г. Данкур держался истины и выполнил Ваши желания увековечить славные и памятные деяния, которые характеризуют царствование Екатерины II».

Главными действующими лицами оперы были: императрица под видом царицы «Томирис» (покровительницы муз), великий князь и княгиня под именами Федора и Пентазилеи и граф Шереметев под именем губернатора острова Боруса.

«Я наперед чувствую то удовольствие,— писал Шереметеву Ивар,—которое испытаете Вы, г. граф, если ее величество в этом (то есть 1791) году снова посетит Вас и увидит первое представление «Томирис». Декорации и костюмы будут роскошны настолько, насколько это позволяет характер костюма скифа»...

Была ли поставлена эта опера Шереметевым,—нам неизвестно. Ни отзывов о ее постановке, ни партитуры, ни текста не сохранилось. Возможно, что французская трактовка национальной темы не удовлетворила Шереметева, а может быть, более пригодной оказалась русская опера, написанная на большую национальную историческую злободневную тему «Взятие Измаила» одним из очевидцев и участником события Павлом Потемкиным[1].

Эта опера была поставлена с музыкою Козловского на останкинской сцене 22 июля 1795 года.

Действующие лица:

Осман «Мухафиз в Измаиле, начальствующий над всеми войсками Измаила»—Яков Подорожко.
Зельмира—дочь его, влюбленная в русского полковника Смелона—И. Жемчугова.
Фатима—ее наперсница—А. Изумрудова.
Смелон—полковник войск российских—Петр Смагин.
Чауш Мухафизов—Ф. Кирющенко.
Топчи Паша—пленник—В. Жуков.
Сераскир—Г. Ямпольский.
12 турецких чиновников.
12 янычар.
10 турецких солдат для стражи.
2 вестника турецких.
Войско турецкое.
Пленные турки.
«В диване заседающие».
8 русских офицеров и
25 русских солдат.

Основной мотив пьесы—борьба любви и долга. Российский полковник Смелон попал в плен к Мухафизу Измаила—Осману. Он полюбил его дочь Зельмиру, но, подчиняясь своему гражданскому долгу, убегает из плена, становится во главе русских войск и приступом берет Измаил. Смелон представляет собой олицетворение всех высоких качеств, которые являли собой победители Измаила. Он храбр, отважен, находчив, смерть не страшна ему, он верен родине и с твердой решимостью ведет войска на Измаил, невзирая на страданья и опасности, грозившие его возлюбленной Зельмире.

Храбро борются русские войска и берут неприступную кре-

[1] П. С. Потемкин—родственник Потемкина Таврического, участвовал в 1790 г. в штурме Измаила, был писателем, переводчиком некоторых произведений Вольтера и Руссо.

ность. Военачальник Смелон проявляет великодушие и благородство к побежденным; он освобождает пленных и выражает Мухафизу благодарность за прошлые услуги и предоставляет дочери его полную свободу выбора, предлагая ей свою руку и сердце.

Пьеса написана в стихах, полных любовной и боевой патетики, так Смелон, снова попав в Измаил и увидев Зельмиру, бросается к ней со словами:

Прекрасная Зельмира!
Владычица всех чувств и всей души моей!
Упав к ногам твоим, я в радости своей
Не знаю, как сказать, что сердце ощущает.
Присутствие твое меня так восхищает,
Что разум мой смущен, и сам я вне себя...

Зельмира:

Смелон! Мой нежный друг! Ах, точно ль зрю тебя!
Смелон у ног моих? Могу ль глазам поверить?..

Получив отказ от Мухафиза в добровольной сдаче русским Измаила, Смелон излагает свои чувства в следующем монологе:

Упорный враг. Чрез ночь раскаешься, но злу не сможешь уж помочь!
Заутро грянет гром, и пламень загорится,
Кровь землю обагрит, смерть всюду водворится.
Прекрасны здания в развалинах падут,
И камня уже здесь на камне не найдут!

На вопрос Мухафиза о том, что заставляет русских подвергать себя опасности, Смелон гордо отвечает:

Храбрость, мужество и следствие побед,
Та твердость, с коею, не ужасаясь бед,
На все отважимся и все опровергаем.
Та слава, с коею повсюду побеждаем,
Та ревность, коею мы к родине горим,
И то, что, победив врагов, боготворим.

При этом в устах автора не только победители, но и побежденные наделены благородством, честностью и высотой своих идей.

Так, турчанка Зельмира, уговаривая Смелона увезти ее с собой, говорит ему:

Оставить мне отца несносно, но, любя,
Все в свете позабыть хочу я для тебя.
Различность веры, нет, и то не помешает,
Что бог один у всех, то разум мне вещает...
Любовник, друг и муж, и просветитель мой,
Жизнь новую приму, соединясь с тобой...

Основной мотив пьесы—это геройство и слава победителей Измаила. Они особенно звучат в словах пленного турка Топчи-паши:

Мы ищем жалости и просим пощадить,
Мы, кои утром сим вас мнили истребить...

Неустрашимость та, с какой на крепость шли,
Охотно храбрость их язык мой возвещает,
Тем паче, что дела здесь правда возглашает.

Даже сам побеждённый начальник Измаила Мухафиз Осман говорит своему покорителю:

С бессмертной храбростью умевший победить...
Достойны лавров Вы, достойны высшей славы...

Эта слава победителей звучит и в победном марше русских войск, несущих трофеи:

Торжествуйте, россы, славой сплетайте вновь венцы,
Так и в победе под Полтавой наши славились отцы.
Гром петрова там десница шведам дерзким нанесла,
Здесь премудрая царица гордой Портой потрясла.
Пускай свет тому дивится, что взят грудью Измаил,
В славе воин веселится, лавры кровью он купил.
Пусть вселенна вострепещет от российских грозных сил,
Здесь торжественно всяк плещет, победивши Измаил.

Постановка этой оперы была обставлена большой роскошью. Декоратор иностранец Гильфердинг и крепостной декоратор Мухин готовили декорации к этому спектаклю, причем Гильфердингом были даны интересные эскизы к триумфальным шествиям (см. главу о декорациях), а Мухиным были написаны две основных декорации «Турецкий город с воротами на 5 кулисах с завесою» и «крепость от синих колонн». Костюмы отличались большой роскошью, было стремление создать русский национальный спектакль. В описи костюмов к этой постановке помимо многочисленных военных мундиров числились также душегрейки, фуфайки, кафтаны и пр. русские наряды (см. главу о костюме). Имелся также большой ассортимент турецких костюмов: турецкие султаны и восточные платья из дорогих ярких тканей с меховыми опушками и шароварами, а на всех главных действующих лицах из турок были одеты богатые шубы из золотой и серебряной парчи с нарядными чалмами, украшенными бусами и самоцветными каменьями.

Экзотическими были и декорации: турецкая комната во дворце Мухафиза была украшена роскошными восточными коврами и редкими предметами убранства; мрачный вид имела крепость с высокими стенами и башнями. Полная ужасов сцена осады Измаила со стрельбою из пушек, происходившая под южным небом на фоне разрушающихся крепостных стен, победные марши русских войск в эффектной музыкальной передаче Козловского и нежные арии возлюбленных героев, исполняемые лучшими певцами труппы,—все это, несомненно, делало спектакль очень импозантным и впечатляемым.

Заканчивался он славою Екатерине, которую пел большой хор:

Быстры слухи, пронесите
Гром побед во все концы
И царице поднесите
Лавров новые венцы.
и т. д.

Все завершалось феерическим балетом победителей и побежденных, причем к этому балету в гардеробе указано большое количество (до 30) розовых и зеленых тафтяных цветочных гирлянд.

Постановка этой оперы была достоянием только шереметевского театра и имела несомненный успех. О впечатлениях зрителей говорит сохранившееся в архиве следующее стихотворение, посвященное этой постановке и ее автору, написанное кем-то из современников, присутствовавших на спектакле:[1]

«На представление драмы «Взятие Измаила» в селе Останкове на театре графа Николая Петровича Шереметева июля 22 дня 1795 года.

Герой, сугубый лавр носящий на челе,
Твой дар, как солнца луч, не яко мрак во мгле,
Или судьбы уставы, что ты имеешь правы
На все рода бессмертной славы.
Когда твой меч у стен измаильских сверкал,
Ты побежденных стон и вопли исторгал,
А здесь столь живо, ясно,
С душевным чувствием и разумом согласно
Всю славу россиян умел изобразить,
Ты победителей заставил слезы лить!..

Несколько ранее эта опера была поставлена в кусковском театре, может быть, в виде пробы, а в июле 1795 года в качестве премьеры ее поставили с большой пышностью в театре Останкино.

Даже те неполные сведения, которые дошли до наших дней о репертуаре шереметевского театра, позволяют преобладающим жанром считать комическую оперу. О постановке трагедий и драм в театрах Шереметева не сохранилось никаких сведений. В некоторых литературных источниках нашего времени имеются указания на постановку трагедии Княжнина «Дидона» и драмы «Титово милосердие». В Шереметевской библиотеке действительно имелись в нескольких экземплярах как та, так и другая пьесы, но сведений ни о времени, ни о характере этих постановок мы не имеем.

Вместе с тем в переписке с Иваром есть указания на то, что Шереметев готовил оперу Пиччини «Дидона».

Крепостной драматург Шереметева Вороблевский перевел в 1782 году драму Монвеля в пяти актах, написанную в прозе, «Клементина и Дезорм» (изданную в Париже в 1781 году). Она имелась в Шереметевской библиотеке во многих экземплярах. О постановке ее сведений не сохранилось.

В богатейшей Шереметевской театральной библиотеке были собраны все известные драматические произведения русских драматургов XVIII столетия, начиная с «Дендамии» Василия Тредьяковского и «Демофонта» Ломоносова и кончая «Бригадиром» Фонвизина; имелись почти все трагедии Сумарокова: «Дмитрий Самозванец», «Мстислав», «Семира», «Синав и Трувор», «Хорев», «Ярополк и Демиза», драма «Пустынник»; были трагедии и драмы Хераскова:

[1] Из собрания П. Бессонова Г. И. М. № 15, 3/9.

«Борислав», «Гонимые», «Друг несчастных»; трагедии Княжнина: «Владисан», «Росслав», «Мартезия и Фалестра»; имелся также целый ряд трагедий Василия Майкова: «Агриппина», «Меропа», «Феликс и Иеронима» и во многих экземплярах имелась драма «Деревенский праздник». Из комедий были почти все произведения Сумарокова: «Приданое обманом», «Опекун», «Лихоимец», «Три брата-совместника», «Ядовитый», «Нарцисс», «Вздорщица». Комедии Княжнина: «Хвастун», «Самохвал» и «Несчастье от кареты». Хераскова: «Безбожник и ненавистник»; драмы Павла Потемкина: «Торжество дружбы», «Россы в Архипелаге», «Зельмира и Смелон». Дмитревского «Беверлей» и Плавильщикова «Всеслав», но «Недоросль» Фонвизина отсутствовал.

В какой мере использовались все эти пьесы, выяснить не удалось, сохранились сведения только о постановке следующих пяти комедий, шедших у Шереметева: «Приданое обманом»—Сумарокова; «Преступник от игры, или братом проданная сестра»—Ефимьева; «Обманщик» и «Обольщенный»—Екатерины II; «Лебедянская ярмарка»—Копьева и «Подражатель»—неизвестного автора. Это то немногое, на чем можно остановиться, характеризуя репертуар русской комедии на шереметевской сцене.

Пьеса Ефимьева, «Преступник от игры», написанная в стихах, представляла нравоучительную комедию, изображавшую последствия роковой страсти дворянина-офицера, сделавшегося картежником.

Главные герои этой пьесы—брат и сестра—являлись олицетворением: один—порока, другая—добродетели.

Брат, молодой офицер Безрассудов, увлекшись карточной игрой, спустил все свое состояние, имущество сестры своей Плениры, и, когда нечем было покрыть новый долг, он проиграл в карты свою сестру «за 1000 рублей как крепостную девку». Наиболее живо и правдоподобно обрисовано в пьесе отношение к традиционному слуге, на которого не только сыпятся угрозы, брань, но и пощечины, что не мешает ловкому лакею брать верх над опустившимся хозяином: «Он без меня один не делает и шагу»,—говорит слуга, констатируя полную беспомощность и никчемность своего барина, и своими хитростями и уловками выгораживает офицера от осаждавших купцов и ростовщиков, являвшихся к нему за получением долга. Заканчивалась комедия, как и всегда, благополучно.

Добродетельный Честон, которому офицер продал свою сестру Плениру, распутывает дело. Он полюбил Плениру и женится на ней, прощая все беспутство ее брата. Безрассудов, покоренный добродетелью, бросает страсть свою, увещевая и других последовать его примеру:

Примером, игроки, моим вы устрашитесь,
Коварных прелестей игры, вы, берегитесь.
Единый стоит раз в порок лишь нам попасть,
Порок влечет другой, и страсть—другую страсть.

Эта комедия шла у Шереметева на московской сцене. Кто исполнял главные роли—офицера и его слуги,—нам неизвестно. В эти же годы эта комедия шла и на сцене Меддокса; роль ловкого слуги

Семена в ней исполнял С. И. Сандунов, которому, судя по отзывам очевидцев, блестяще удавались живые и комические сцены. Сандунов был прекрасным исполнителем таких ролей, и Шереметев отдал в обучение к нему своего лучшего актера Ф. Травина, выступавшего впоследствии в подобных ролях. Весьма возможно, что он и играл в этой пьесе роль слуги Семена.

В театре Шереметева шли, как мы уже говорили выше, две комедии Екатерины II—«Обманщик» и «Обольщенный». Эти комедии, как и другие пьесы Екатерины, преследовавшие своей целью, по словам ее, «издевкой править нрав», были памфлетами против масонства и прочих тайных корпораций, в которых императрица усматривала критику своих деяний. Так, в комедии «Обольщенный», по словам одного из действующих лиц «мартышки» (масоны), наряду с забавами суетных умов, заводят разные благотворительные заведения: больницы, школы, вымапивая деньги у богатых людей. Все «мистики» в ее комедии—бездельники и шарлатаны. Родотов, герой пьесы, оказывается не только одураченным компанией плутов «мартышек», завладевших его умом и сердцем своими таинственными чарами варенья, золота и гипнотизмом, но был и обкраден ими. Лишь увидав воочию шантаж задержанных полицией друзей, несчастный «обольщенный» освобождается от своего мистического угара.

Такого же характера был сюжет и другой комедии «Обманщик». Здесь под именем обманщика Калифалкжерстона Екатерина высмеяла графа Калиостро, мистика, приехавшего из-за границы и имевшего большой успех в кругах дворянства. Обманщик в пьесе выведен не только интриганом, но и мошенником. Воздействуя на легкомысленных людей своими загадочными речами, своим уменьем сноситься с душами умерших, изготовлять алмазы, обманщик, расположив к себе доверчивого дворянина, выкрадывает золото. Влюбленный в дочь Самблина, Додин раскрывает его обманы. Злодей заслуженно ждет кары, а Самблин, тронутый услугою Додина, дает согласие на брак с ним дочери, бичуя сам свое легковерие к таинственным речам бесчестных шарлатанов. Состав исполнителей этих комедий нам не известен. Шли они на сцене еще старого кусковского театра, и костюмы к этим пьесам не указаны.

На сцене нового кусковского театра была поставлена комедия в одном действии неизвестного автора, написанная в г. Дмитрове,—«Подражатель», из быта дмитровских купцов. Пьеса эта принадлежала автору, хорошо знающему местные обычаи, нравы, суеверия, гадания и приметы. Возникает вопрос: не имел ли к ней отношения М. Д. Чулков, живший тогда под Дмитровом в небольшом поместье, сталкивавшийся с бытом дмитровских купцов и написавший там свой словарь русских суеверий.

Действие в этой пьесе происходило в г. Дмитрове, в собственном доме купца Скопидомова.

Главные действующие лица: дмитровский купец Скопидомов-«запка», его жена—купчиха Скопидомова-«картава» и дочь их—невеста Евдокия; Дразнилин, нареченный жених ее—купец московский и Рассмешин—офицер, ее любовник.

Сюжет пьесы построен на конфликте, разыгравшемся при выдаче в замужество дочери купца, у которой было два претендента: Дразнилин—купец московский и офицер Рассмешин. Один богат, другой имеет чин. В речах купцов рисуются бытовой уклад их жизни и их понятия. Браня дочь свою за вольность, мать говорит ей о девичьей скромности: «Я, бывало, в девках только сквозь щелку на чужого человека смотрю и то одним глазом». А отец, обращаясь к дочери, добавляет: «Сиди себе в своей конуре, как мед кисни...» «Я тебе выбрал жениха—молодец состоятельный. В Москве в панском ряду у него пять лавок, в суровском лавки две, да в гробовом торжок порядошный имеется, наличных круглевиков тысяча, другая, третья водится...»

Любопытны наставления матери о том, как дочь должна держать себя при смотринах: «не смотреть на жениха, отвертываться, не говорить, повыть перед венцом, набелиться, почернить зубы и чтобы жених не отстал от сватовства, положить замок на порог, да и замкнуть скорее по его приходе».

Жених ее, «купец московский», выведен комическим персонажем: он «подражатель»—в жестах, в мимике, в речах он постоянно копирует своего собеседника. Слуга, объясняя причины такой особенности, указывает на то, что он жил-де прежде в «молодцах» у хозяев, которым по трусости своей все подражать старался, так и привык к такому подражанию. Положение такого молодца на побегушках обезличило его.

Умная, ловкая горничная Марфа, осуждавшая «господ-купцов» за их невежество, суеверие, корысть, за неразумное воспитание, помогает госпоже своей отделаться от жениха, сообщив ему, что молодая госпожа—его невеста, ветреница, щеголиха, «к тому же нюхает табак». В тот момент, когда жених пришел к родителям невесты и стал осуждать их дочь, горничная Марфа мимикой и жестами начала разыгрывать сцену ссоры. Жених, глядя на нее и подражая ей, стал угрожать родителям невесты, набросился на них, но в самую критическую минуту появился с обнаженной шпагой офицер Рассмешин и защитил их от грубого купца.

Родители, растроганные его защитой, благословляют дочь свою на брак с ним, и легкомысленный беспутный офицер приносит покаяние своей невесте: «Ружьем побежден аршин,—заявляет он с пафосом,—а твоими прелестями, дражайшая, побеждено беспутное мое поведение, которым прежде имел я бесстыдство хвалиться!..»

Пьеса заканчивается нравоучением, с которым горничная Марфа, единственный положительный персонаж пьесы, обращается к зрителям:

Худо жить с особливыми правилами,
Но и подражание не кстате столь же дурно.
Желаем, чтобы мы сегодня, увеселяя вас, ни в том, и
Ни в другом не переластили.

Постановка этой бытовой комедии была реалистической. Действующие лица были в характерных бытовых костюмах, правдиво воспроизводивших наряды провинциального купечества.

Шла эта комедия и в театре Меддокса. На сцене Шереметева это была единственная пьеса из купеческой жизни.

Надо полагать, что репертуар русских комедий на сцене Шереметева был значительно шире, особенно в первые годы существования театра, но сведения об их постановках не дошли до наших дней.

Особенно полно была представлена в театральной шереметевской библиотеке французская трагедия, комедия и драма. Во многих экземплярах и в разных изданиях имелись собрания Корнеля и Расина, большое место занимал Мольер. Имелись все наиболее популярные трагедии Вольтера («Меропа», «Семирамида», «Смерть цесаря», «Олимпия», «Китайский сирота», «Танкред», «Аделаида Дюгеклен», «Заколы Миноса», «Альзира или американцы», «Амелия» и другие). Были почти все драмы Мерсье, Седена, Ансома, комедии Фавара. Из итальянских комедиографов наиболее полно был представлен Гольдони. О постановках этих пьес мы не имеем, к сожалению, никаких сведений.

Из 17 иностранных комедий шереметевского репертуара 15 пьес было французских, одна немецкая и одна итальянская комедия. Некоторые из этих комедий шли в переводе крепостного драматурга В. Г. Вороблевского.

Из французских комедий шли у Шереметева две комедии одного из известных преемников Мольера, французского комедиографа Реньяра—«Рассеянный», названный в переводе Лукина «Раздумчивым», и популярнейшая в XVIII веке комедия «Игрок» в переводе И. Кропотова.

Комедии Реньяра преследовали чисто развлекательные цели.[1]

Комедия «Игрок» давала яркую сцену из быта аристократии, прожигавшей жизнь. Герой пьесы—молодой аристократ Валер—был одержим страстью к картам. Он любит Анжелику, его к ней тянет, особенно тогда, когда он безнадежно проигрывается в карты.

Комизм пьесы построен на забавных переходах чувств героя от любви к картам и от карт к любви.

Комедия не претендовала на глубину образов, но тем не менее она вынесла на сцену язвы разлагавшегося дворянского общества, и в этом ее интерес и ценность.

Шли в театре Шереметева две комедии французского комедиографа XVIII столетия Нерико-Детуша. Его комедии были иного направления. Детуш не признавал театральной буффонады, и его пьесы носили более серьезный и несколько дидактический характер; недаром Вольтер в свое время охарактеризовал его как «наименее комичного из всех комиков».

Комедия «Женившийся философ, или стыдливый муж» была поставлена у Шереметева любителями из дворян на временной сцене в его петербургском особняке на Фонтанке 1 февраля 1765 года. Сюжет этой комедии был построен на ложном положении молодого

---

[1] А. Дживелегов и Г. Бояджиев. «История западноевроп. театра». Москва, 1941, стр. 458.

человека Ариста, влюбленного в Мелиту. Арист женился на Мелите, но, боясь лишиться наследства богатого дядюшки Жеронта, без согласия которого был совершен брак, делает из брака тайну, скрывая его от всех, и ставит этим свою жену в столь затруднительное положение, что ей приходится даже сносить назойливые ухаживания приятелей своего мужа.

Развязка комедии принимает неожиданно благополучный оборот: Мелита своей добродетельностью и любовью к мужу покоряет дядюшку при первой встрече. Кто из крепостных актеров играл в этой комедии,—нам неизвестно. Эта пьеса, кроме кусковской сцены, шла также и на сцене московского «Китайского» театра.

На сцене старого кусковского театра была поставлена французская комедия Буасси в переводе П. Вельяшовой-Волынцевой «Французы в Лондоне». Действие происходило в знатной гостинице Лондона.

Главные действующие лица: молодая «аглинская» вдова Елианта и ее богатый дядюшка граф и три претендента на брак с Елиантой: французы—маркиз и барон Полинвиль и лондонский купец Яков Розбив.

Комедия не обладала ни сценичностью, ни динамикой действия; вся она состояла из рассуждений героев о преимуществах французских нравов.

Кто из крепостных актеров и актрис играл в этой комедии,—нам неизвестно. О постановке ее, кроме описания костюмов, не сохранилось никаких сведений.

Две французские комедии де Брюиса «Важной» и «Пателен-стрячий» шли на сцене старого кусковского театра, а возможно, еще ранее на сцене так называемого турецкого киоска.

Обе они переведены с французского В. Г. Вороблевским и являются, пожалуй, самыми ранними из его переводов (изданы в 1774—75 годах).

В комедии «Важной» участвовало 14 человек: 10 актеров и 4 актрисы. Действующие лица: граф де Клинкан—«Важной» и его дядя старик де Коршион, маркиза и две ее дочери—Марианна и Ипполина; Дорант, любовник Марианны, и его отец г. де Вилозанкур, слуга графа и служанка маркизы, банкир со своим приказчиком и три лакея.

Сюжет комедии заключался в любовной интриге: старшая дочь богатой маркизы Марианна была помолвлена с любимым юношей Дорантом, но вероломная служанка поссорила возлюбленных. Марианна скрыла от Доранта свое письмо с отказом одному из прежних женихов, а служанка нарочно вручила его Дорану, и так как в письме не было обращения, то он и принял его на свой счет, считая свою помолвку с Марианной расторгнутой. Целью служанки было добиться согласия маркизы на брак ее дочери с графом-авантюристом, желавшим поправить свое состояние и для этого разыгрывавшим роль важного вельможи, известного при дворе.

Маркиза, внимая наветам служанки и очарованная любезностью и важностью графа де Клинкан, решила отказать Доранту и

Сцена из комедии «Адвокат Пателен»
(Франц. гравюра XVIII в.)

выдать дочь за графа. Неожиданно открывается личность графа, выясняются козни служанки. Развязка комедии—посрамление обманщика-графа и благополучное завершение брака возлюбленных. Мораль пьесы звучит в обличающих речах слуги Лебранна: «Здесь есть род людей, которые, видя, что не делают им чести возвышать их в чины и отменные должности, находят собственною своею острою выдумкою заставлять других о себе думать, что они в великих делах упражняются...»

Пьеса направлена была против придворных интриганов и самозванцев.

Другая комедия де Брюиса «Адвокат Пателен» разоблачала язвы суда и судебных властей. В переводе Вороблевского она называлась «Пателень-стряпчий».

Главным действующим лицом в ней был ловкий пройдоха адвокат Пателен, который ради выгодной партии своей дочери устраивает ряд сделок, попадает в невероятные приключения, всячески обманывает и опутывает местного судью своим шантажем.

Чтобы снискать доверие к себе клиентов, он задумал приобрести красивый дорогой костюм у богатого суконщика Жильома.

Своими денежными посулами и лестью он так расположил к себе скупого торговца, что тот доверился ему и дал в счет долга до следующего утра прекрасное английское сукно. Наутро, не дождавшись должника, суконщик сам идет к нему, но ловкий адвокат притворился тяжело больным и в бредовом состоянии выгнал кредитора. Стечение обстоятельств в конце концов помогает Пателену опутать судью и поставить самого суконщика в такие условия, что тот, ради сохранения своей жизни и свободы от грозившей судебной кары, вынужден был согласиться на брак своего сына с дочерью мошенника-адвоката.

Комедия полна забавных приключений, легка и сценична. Наиболее интересной и сложной была в ней роль самого Пателена.

В пьесе три женских роли и семь мужских.

Эта комедия была одной из самых ранних постановок шереметевского театра, но какие актеры выступали в ней,—нам не удалось установить.

Более подробные сведения сохранились о постановке комедии в 3-х действиях Вольтера в переводе Ф. М. Павлова—«Панина». Действующие лица: граф д'Ольбан—деревенский помещик, маркиза д'Ольбан—мать графа, баронесса д'Орм—родственница графа, Панина—воспитанница в доме графа, Блез—садовник, Филипп Гомбери—соседний крестьянин (отец Панины) и слуги графа.

Действие происходит в замке графа д'Ольбана. Граф д'Ольбан должен жениться на капризной и вероломной баронессе, но он увлекся ее воспитанницей, юной, прелестной девушкой Панипой.

Баронесса упрекает графа в измене дворянской чести.

Роль интриганки-баронессы играла крепостная артистка Арина Яхонтова.

Баронесса: Девчонке, граф, подпали вы под власть.
Ей горничной бы быть, стада б ей только пасть.
Вы можете забыть рожденье, ваше званье,
С крестьянкою простой, безумец, в состоянье
Вы предков ваших кровь дворянскую смешать,
В паденьи своем восстав против рассудка, чести...
За доблести души, за честный нрав один
Мужик бы принят был у вас как дворянин...

Граф выведен здесь либералом, человеком просвещенным и исполненным чести и благородства.

Роль графа исполнял крепостной актер Василий Воробьев.

На упреки баронессы он отвечает:

И человек без имени, без благ мирских,
Без громких титулов, без почестей земных,
Но с доброю душой, по с честностью прямою,
По мнению моему, всех выше над толпою.

Баронесса: Ужели вам ничто обычаи и свет?

Граф: До них, я вам скажу, мне, право, дела нет.

Баронесса, чтобы избавиться от соперницы, решила выдать Панину замуж за садовника Блеза, которому она приглянулась.

Роль садовника играл крепостной актер Григорий Кохановский. Панине баронесса объявляет о своем решении выдать ее за Блеза, а если она вздумает сопротивляться, то...

Я тебя оставлю сиротою,
В заботах, в рубище и с нищенской сумой,
Я поступлю с тобой, как с тварью самой низкой,
Заставлю плакать век под рясой монастырской.

Панина умоляет графиню отправить ее в монастырь, но не принуждать к замужеству.

Роль Панины исполняла крепостная актриса Анна Изумрудова.

Панина: Жестокое мученье иметь высокий дух и низкое
рожденье,
Хоть смерти стоит мне, но я должна бежать...

Граф, присматриваясь к девушке и видя в ней воплощенную добродетель, решает на ней жениться.

Удержит ли меня ее простое званье?
О нет! В ней много так ума, образованья!
Неужли посмотрю на то, что скажет свет?
Пускай кричат, его я мненья презираю
И счастья своего на блеск не променяю!

Панина влюблена в графа, однако, отвергает его предложение:

Вы любите меня, вам думать не годится
Победою такой, чтоб я могла решиться
Воспользоваться вдруг; нет, не согласна я
Унизился так вы, граф, чтоб для меня.
Ведь через брак такой не радость нам дается,
Любовь пройдет, раскаянье проснется.
У ваших ног я, граф, вас смею заклинать—
Тень предков ваших мной теперь не оскорблять!

Граф убеждает Панину принять его предложение, и, казалось бы, близка счастливая развязка, но коварная баронесса запутывает дело. Панина посылает письмо и подаренные ей графом деньги своему старому отцу-крестьянину в соседнюю деревню. Посылка перехвачена, и баронесса выдает это послание за письмо Панины к некоему любовнику, рассказывает об этом графу и вручает доказательство. Граф потрясен поступком девушки и отдает приказ прогнать ее без замедления, а сам дает согласие на брак с баронессой, но приехавшая маркиза, мать графа, и пришедший старик, отец Панины, распутывают всю историю.

Развязка комедии является вполне благополучной. Выясняются все козни вероломной баронессы. Граф раскаивается в той обиде, которую он нанес ни в чем не повинной девушке, и при маркизе просит ее дать свое согласие на брак с ним. Панина отвечает отказом, но старая маркиза настаивает на этом браке.

Маркиза к Панине: Я против слов твоих не в силах устоять,
И матерью меня должна ты называть:
Поступок твой сейчас достоин уваженья,
И он, как ты сама, на свете—исключенье.
Панина: Я повинуюсь вам и сердцу моему.

Действие заканчивается правоучительными словами старой маркизы:

Сегодня заключить могу я по всему, что
Добродетели должны вознаграждаться.

Пьеса написана прекрасным языком в стихах, удачно переведенных с Вольтера. Сюжет ее был излюбленным сюжетом на сцене Шереметева. Исполнителями были все лучшие силы крепостного театра, кроме П. И. Жемчуговой. Роль матери-маркизы исполняла крепостная актриса Фекла Бирюзова. Роль старика-отца играл крепостной актер Иван Николинский.

Отец Панины — крестьянин Филипп Гомбери, как назван он у переводчика, на сцене Шереметева был переименован в Филиппа Беднякова (по фамилии одного из старых крепостных актеров труппы), садовник Блез был назван Власом, а баронессу называли бароншей.

Костюмами в этой пьесе для графа, баронессы и маркизы служили обычные нарядные дворянские платья, подражавшие французской моде, а сама Панина была в голубом тафтяном корсете с бантами из голубых и палевых лент, в тафтяной голубой юбочке и выглядела изящной французской пастушкой.

1 августа 1792 года на сцене кусковского театра была поставлена малая комедия «Оракул», написанная французским драматургом Де-сен-Фуа и изданная в Петербурге в 1759 году в русском переводе. Это была небольшая пьеса из волшебных сказок. Действие происходило в чудесном замке, а действующими лицами были: фея, сын ее, красавец Альсиндор, и молодая им любимая княжна Люцинда.

Пьеса состояла из одного действия в восьми явлениях.

Сюжет ее таков: Альсиндор случайно увидел спящую на ложе из цветов Люцинду, почувствовал любовь к девушке и поведал страсть свою матери-фее. Фея открывает сыну тайну похищения Люцинды: при рождении Альсиндора было предсказано оракулом величайшее несчастье для ребенка, избежать которое он мог только в том случае, если его полюбит девушка, считавшая его изваянием. Тогда фея и похитила маленькую Люцинду, поместив ее во дворце, куда не мог проникать никто из смертных, а служили ей вместо людей безмолвные статуи. Люцинда была воспитана с мыслью о том, что только она и фея обладают способностью говорить и мыслить, а все остальные существа лишены этих свойств. Фея внушила сыну, что его спасенье в том, чтобы Люцинда уверилась, что он лишь заводная кукла и полюбила его, не видя в нем человека, а считая его бесчувственной статуей.

Эта волшебная пьеса была поставлена в виде музыкальной комедии с прелестным балетом-пантомимой, передававшим тот же сюжет в пантомимическом танце.

К музыкальным комедиям можно отнести и шедшую в театре Шереметева комедию Фавара «Три султанши», представлявшую собой изящную историю состязания трех гаремных красавиц, которые всячески стремились расположить к себе султана Сулеймана. Эта музыкальная комедия шла у Шереметева в 1791 году в декорациях крепостного живописца Г. Мухина.

В театральном гардеробе имелось большое количество дорогих турецких костюмов из пестрых шелковых тканей с меховыми опушками и с интересными, богато украшенными чалмами. Известно, что придворный актер Дмитревский разучивал в эти годы роль Сулеймана с крепостным актером В. Жуковым, и надо полагать, что В. Жуков и выступал в этой роли на сцене шереметевского театра.

В форме музыкальной комедии шла у Шереметева в 1795 году известная русская комедия Коньева «Лебедянская ярмарка, или обращенный мизантроп». Судя по большому количеству театральных костюмов, которые были сделаны к этому спектаклю, можно полагать, что это была одна из очень красочных и богатых постановок, которая также сопровождалась балетом.

Балет на крепостной шереметевской сцене был достоянием почти каждой оперы. Некоторые из указанных нами опер, по существу, являлись операми-балетами, так как балет в них занимал большое место.

К таким операм-балетам можно отнести, например, «Венецианскую ярмарку», где во всех пяти действиях был балет, весьма разнообразный и не только украшающий самую постановку, но связанный с самим действием пьесы. Здесь были и гадающие во время карнавала цыгане и цыганки, и паяцы, развлекающие публику своими шутками и фокусами, и комические фигуры, олицетворяющие «игры и веселья», и вытекающие из самого действия танцы Зефира и Флоры, и пляски пастухов и пастушек и, наконец, великолепный бал у польского принца Аламира с танцами придворных вельмож и дам.

Большое место занимал также балет Лепика в опере Монсиньи «Прекрасная Арсена», где гордую, неприступную красавицу Арсену, перенесенную в волшебный сад феи, окружали резвящиеся нимфы.

В опере «Аземия, или дикие» был интересный балет Соломони, представлявший танцы дикарей, одетых в шкуры барсов.

В волшебной опере «Атис» (муз. Пиччини) балет начинался уже в прологе, где богиня Флора вместе с другими богами и духами дневных и ночных часов приветствовала во дворце старого бога Времени. На протяжении всех действий происходили танцы фригийцев и фригиянок, посвященные великой богине Цибелле, и народные игры и пляски в честь нового избранника верховного жреца Цибеллы—Атиса, а в третьем действии этой оперы, когда Атис был перенесен в пещеру сна, где вокруг него журчали ручьи и цвели снотворные маки, появлялись танцующие «добрые и злые сны», шептавшие ему: одни—слова любви и счастья, другие—предсказанья страшной мести.

Особенно большое место было отведено балету в 4-м действии, где была дана предстоящая свадьба нимфы Сангариды с царем Целенусом. В балете в честь новобрачных участвовали, вместе с богами реки, ручьев и фонтанов, легкие воздушные зефиры. По существу эта опера была также оперой-балетом.

Не последнее место занимал балет также и в операх «Нинет а ля кур», «Аннета и Любен», «Два сильфа», «Ля Розьер», «Земира и Азор», а из опер Глюка балет занимал большое место в «Эхо и Нарциссе». Иногда балет являлся завершением оперы, как, например, в «Царице Голкондской», где на свадебный пир царицы были приглашены пастухи и пастушки.

В опере «Армида» балет состоял из воинов, одетых в военные доспехи и исполнявших «танец латников».

В русских операх также почти всегда присутствовал балет. Своеобразный балет (см. выше), представлявший побоище новгородцев, был поставлен в опере «Новогородский богатырь Боеславич».

В опере «Февей» был интересный балет калмыков, пришедших на поклон к сибирскому царю Тао-ау, а опера Козловского «Взятие Измаила» завершалась экзотическим балетом победителей и побежденных, то есть русских воинов и пленных турок.

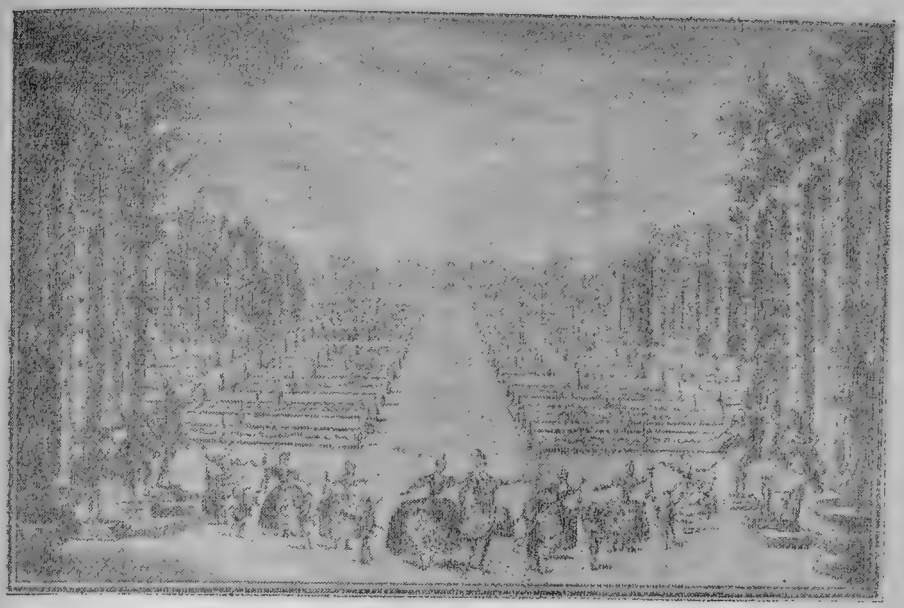
Музыка для этого балета была написана Стабингером[1].

На крепостной сцене Шереметева шел также и целый ряд совершенно самостоятельных балетов, как-то: «Маврин», «Американский балет, или побежденные людоеды» Соломони; «Гишпанский», «Турецкой» Чипанфанелли; «Морской», «Тирсис», «Ванюша», «Честный вор», «Дафнис», «Телемак» Гарделя; «Павел и Виргиния», «Медея и Язон», «Инесса де Кастро», «Пигмалион», «Дезертир» Гарделя; «Три богини-совместницы» Соломони; «Венгерская хижина», «Диана и Эндимион», «Купидон с веровочкой» и «Купидон с гирляндой».

О характере балетов Ивар в 1788 году так писал Шереметеву, который спрашивал у него, что должен выражать балет в опере Саккини «Рено»: «Балетмейстеры различают два вида театральных танцев, а именно—балет обыкновенный и балет-пантомима. Балет обыкновенный придает блеск опере, ничего не прибавляя к ее содержанию, тогда как балет-пантомима всегда имеет в опере самостоятельное значение... Это то, что мы называем балетом действия... Так как все положения пьесы выражены в пантомиме... балет «Рено»—обыкновенный балет, поэтому я не могу ответить, что он выражает; он ничего не выражает, и я только могу сообщить, как одет тот или иной артист. Постановка таких балетов в опере, так же как и определение фигур, зависит исключительно от мысли и фантазии балетмейстера».

К таким обыкновенным бессодержательным балетам можно отнести балет латников в «Армиде», пастухов и пастушек в «Царице Голкондской», балет нимф в «Прекрасной Арсене»; вероятно, к

[1] Опись библиотеки Н. Шереметева, № 894.



Сцена из «Американского балета»
Эскиз Ф. Гильфердингера

таким же балетам принадлежали «Купидон с веревочкой» и «Купидон с гирляндой». Все эти балеты большей частью просто вносили украшение и разнообразие в спектакль, создавая красивые фигуры и группы танцовщиков и танцовщиц, одетых в эффектные нарядные костюмы и выступающих то всем ансамблем, то в pas de deux, то в pas de quatres и т. д.

И. П. Шереметев, как видно из переписки с Иваром, особенно интересовался балетом действия, стремясь осмыслить танец, вложив в него содержание, идею. В его театрах был поставлен целый ряд сложных балетов-пантомим, как, например, «Медея и Язон».

Для уяснения характера этой постановки приведем сохранившуюся программу этого балета:

«Язон и Медея, ушед из Фессалии, искали убежища у Креона, царя коринфского, который по привязанности своей к Язону намеревался, разведя его с Медеей, выдать за него дочь свою Креузу и отдать с нею престол коринфский. В этом намерении он устраивал многие празднества, чтобы дать дочери своей случай быть с Язоном и взрастить рождающуюся у них взаимную страсть.

Одним из таких празднеств, справляемых в царских садах, и начинается этот балет. Тут замечается уже согласие Язона и Креузы и подозрение Медеи, еще притворяющейся, пока не уверится вполне в столь оскорбительной для нее подмеченной его любви. Праздник кончается тем, что Креон приглашает всех в свои чертоги.

Декорация меняется и представляет уединенный покой креонова дворца. Тут видна Креуза, изъявляющая свою страсть Язону, который,

найдя свою возлюбленную, подходит к ней и, увидев ее, показывает ей всю свою любовь.

Креуза по разным обстоятельствам вначале ему противится, а потом, наконец, уступая своей страсти, бросается в объятия Язона и делает признание в своей любви к нему.

Является Медея. Смущение, в каком она находит любовника, оправдывает ее подозрения, но она опять притворяется. Креуза хочет удалиться, Медея ее останавливает, обнимая. Язон, надеясь, что Медея ничего не заметила, соединяет двух соперниц и поощряет их к взаимной дружбе, что выражается в танце втроем, в котором Язон с Креузою, забыв присутствие Медеи, предаются своей страсти. Медея, убежденная их вероломством, бросается на Креузу с кинжалом. Язон, обезоруживая ее, приказывает ей бежать от него. Медея угрожает сопернице всем своим мщением, если только отважится она домогаться сердца ее супруга, и, бросая самый презрительный на Язона взор, уходит.

Креуза в страхе и в слезах удаляется, а Язон остается в изумлении от всего им виденного. Входит Креон и своими объятиями выводит Язона из того изумления, предлагает ему свою корону и руку Креузы с тем, чтобы он развелся с Медеей. Язон является нерешительным, но, наконец, после долгих убеждений Креона решился и принял его предложение. В это время приходит Медея со своими детьми, бросается к ногам своего супруга и, подавая ему кинжал, просит его лучше лишить жизни нежели своей любви. Она показывает детей, простирающих к нему невинные руки; Язон, тронутый знаками столь нежной любви, обняв своих детей, бросается в объятия своей супруги. Креон, тем раздраженный, идет звать Креузу к себе на помощь. Язон, побежденный любовью к детям и глубокой любовью Медеи, дает ей клятву никогда ее не покидать. Приходит Креуза. Язон, увидев ее, забывает все и летит к ней. Креуза отвергает его с презрением и дает ему знак, чтоб он выбирал или Медею или ее. Любовь восторжествовала: Язон бросается в объятия своей возлюбленной и, уходя с ней, приказывает Медее навсегда от него удалиться. Медея, удрученная отчаянием, призывает на помощь ад.

Вдруг зала преображается в ужасный вертеп. Месть повинуется ее зову, и Медея призывает ее на помощь себе. Месть представляет ей трех фурий, вооруженных огнем, ядом и мечом. Медея, не решил выбор, хочет их всех трех употребить к мщению. Огненосное пламя заключается в золотой коробочке, назначенной Креону. Ядоносная сила подает ядовитые зелья, которые она выдавливает на бриллиантовый букет для Креузы; и, наконец, меченосная сила предлагает ей кинжал. Медея созерцает эти дары и, предвосхищая успехи своего мщения, повелевает фуриям удалиться.

Она призывает своих детей, чтоб принести сначала их в жертву своему гневу, но рука ее содрогается от такого зверства, и кинжал падает из ее рук. Наконец она решается своих детей употребить на то, чтоб они поднесли дары, назначенные Креону и ее сопернице, и с ними уходит.

Декорация представляет великолепную залу, в которой собран

народ для празднования брака и коронации Язона. Медея является со своими детьми, и прерывает торжество. Страх изображается на лицах всех присутствующих. Медея их успокаивает, показывая Язону с покорностью подарки в руках детей. Один из них подносит коробочку золотую Креону, а сама Медея, взяв букет из рук другого, прикалывает его к платью Креузы, соединяет супругов, как бы желая им благополучия, и уходит, изъявляя втихомолку весь свой гнев.

Начинаются танцы, но вдруг Креуза ощущает действие яда, и признаки близкой смерти показываются на ее лице. В то же время Креон, открыв коробочку, задыхается от паров, из нее выходящих.

Язон в отчаянии, тщетно стремится помочь этим злосчастным жертвам мщения Медеи, которая, вдруг поднявшись на воздух, появляется в колеснице, запряженной драконом. Испуганный народ убегает. Один из сыновей лежит уже убитый у ног ее, а на другого уже занесен кинжал. Тщетно просит Язон ее о помиловании этой последней жертвы, его жестокая супруга, довершая свое злодеяние, бросает ему кинжал. Язон схватывает его и хочет им поразить себя, но Месть подбегает к нему, останавливает и вырывает кинжал из рук его. Тщетно Язон молит о возвращении ему кинжала, чтоб покончить достойную жесточайшей казни жизнь. Наконец Медея, дав время фуриям измучить совсем Язона, повелевает возвратить ему кинжал, и он закалывает себя. Медея отъезжает и дает приказ фуриям потрясти столпы зала. Вдруг ниспадает огненный дождь и, объяв пламенем чертоги, все разрушает».

Эта программа, полностью приведенная нами, рисует содержание одного из характерных трагических балетов-пантомим XVIII века. Из программы видно, что действие происходило то в прекрасных царских садах, то в роскошных покоях креонова дворца, которые мгновенно превращались в ужасный вертеп ада, то снова появлялись великолепные залы дворца, где праздновалась свадьба Язона и Креузы.

Этот балет требовал от крепостного актера не только большого искусства в танце, но и игры. Любовь Язона, ревность и отчаяние Медеи, ее мольба, борьба страстей и переживаний Язона, и страшная месть Медеи,—вся эта коллизия чувств и настроений должна была создавать яркое впечатление. Кто участвовал из крепостной балетной группы в главных ролях, к сожалению, точно неизвестно, но по аналогии с другими подобными трагическими балетами можно полагать, что роль Медеи исполняла крепостная актриса Фекла Бирюзова, роль Креузы—крепостная танцовщица Татьяна Гранатова, роль Язона исполнял крепостной танцовщик К. Сердоликов, а роль царя Креона—В. Воробьев. Это были лучшие силы крепостного балета.

Сохранились интересные сведения о другом трагическом балете на шереметевской сцене—«Инесса де Кастро».

Этот балет был поставлен в новом кусковском театре 1 августа 1792 года после оперы «Два сильфа».

Один из современников, присутствовавший на нем, так описывает его содержание:[1]

«Основание оного заимствовано из Португальской истории... Португальский король, желая наградить за одержанную победу над маврами любимца своего, предлагает ему в супружество дочь свою, но узнает, что он давно уже тайными узами сопряжен с одною из придворных девиц и имеет от нее детей; сие неожиданное препятствие крайне раздражает короля, а королева не полагает границ своей злобе за понесенное отказом бесчестье дочери ее. Они повелевают дерзновенную заключить в тюрьму, но отважный супруг вооруженной рукой открывает себе путь в мрачное заключение и приспевает туда в самое то время, как она готова была выпить присланный ей от королевы яд. Между тем, как они предаются взаимной радости неожиданного избавления, король врывается в темницу с другими воинами. Первое движение любимца его было защищаться и избавить гонимую, но, будучи упрошен ею, он покорствует и, упав с нею и с двумя детьми к ногам государя своего, преклоняет его на милость и получает прощение. Королева, притворно одобрив сей поступок и скрыв снедающую ее злобу, во время торжества во дворце отравляет обоих супругов, отчего они и умирают. За такое вероломство раздраженный король умерщвляет королеву, и тем балет оканчивается».

О постановке этого балета очевидец говорит следующее:

«Первое появление на сцене балетмейстера Г. Чианфанелли в великолепной торжественной колеснице, везомой побежденными с предшествующим и замыкающим отрядом воинов, поразительно в рассуждении пышности и распорядка, а отменное его искусство в танцовании и в пантомиме приобрели ему всеобщее одобрение.

Госпожа Чианфанелли, представлявшая на театре супругу его, также много интересовала зрителей, а особливо, когда свиделась она в темнице с мужем. Первые ее при сем движения не радость изъявляли, но мрачное изумление и недоверие к зрению своему, а потом уж мало-помалу обнаружились оныя во всей своей силе. Чувствительное прощание супругов при ощущении терзательных действий яда всех растрогало до слез.

Лицо злобной королевы поразительно изменялось, когда она оказывала притворное доброжелательство прощенным супругам, имея сердце непримиримое мщением противу их напитанное. Благопристойность вида и девической стыдливостью удерживаемое прискорбие управляли движениями уничтоженной королевской дочери и делали ее на сцене очень интересной!!.»

В главных ролях в этом балете выступали следующие актеры:

Португальский король Альфонс IV—крепостной актер В. Воробьев. Королева—крепостная актриса Фекла Бирюзова. Дочь королевы—крепостная актриса Татьяна Гранатова. Дон-Педро—герой, одержавший победу над маврами,—балетмейстер Чианфанелли. Инесса де Кастро—г-жа Чианфанелли.

---

[1] «Российский магазин» Ф. Тумапского, 1792 г.

Судя по отзыву этого, неизвестного нам зрителя спектакля, особенно торжественным и помпезным было самое начало балета: 1-я сцена—возвращение Дон-Педро, одержавшего победу над маврами.

Под торжественные звуки марша на сцену выходили отряды воинов. Воины были одеты в доспехи, блестело оружие, развевались знамена, трофеи. Через сцену проходило большое количество войск. Народ радостно встречал победителей. Декорация изображала огромную площадь с уходящей вдаль колоннадой. Победителя встречал сам король в роскошной парчевой мантии и в короне. Музыка на минуту смолкала, чувствовалось движение в толпе, и снова гремел победный марш.

На площадь выезжает сам победитель. Он весь сияет, на нем серебряная кираса, он не успел еще снять оружия, на голове развеваются страусовые перья, кушак украшен самоцветами. Торжественную колесницу везут побежденные мавры. Здесь разыгрывалась сцена встречи героя с самим королем, всенародно предлагавшим в награду победителю руку своей прелестной дочери. Дон-Педро отказывается от этой награды и, увидев в толпе жену свою Инессу с детьми, радостно бросается к ним навстречу. Зритель, описывая эту сцену, говорит, что это «крайне раздражило короля, а королева не полагала границ своей злобе».

Очевидно, крепостные актеры В. Воробьев и особенно Ф. Бирюзова сумели ярко передать это чувство досады и гнева.

Особенно ярким было 2-е действие, происходившее в тюрьме. Тот же очевидец, описывая декорации, говорит, что темница с закопченными пыльными сводами, маленькими оконцами в железных решетках с затворами была темна, едва-едва освещали ее фонари, а висевшие железные цепи в ней наводили ужас.

Ярко представлена, повидимому, была сцена свидания в темнице Дон-Педро с женой и детьми.

Зрителей особенно поразила здесь игра самой Инессы. Когда в темницу ворвался, как луч света, сияющий в прекрасной одежде воина муж ее, она не бросилась к нему навстречу, а сначала «взор ее изъявлял мрачное изумление и недоверие к зрению своему», и только потом уже, поверив действительности, она с радостью и слезами бросилась к нему.

Особенно примечательны слова очевидца об игре королевы (Бирюзовой), желавшей отомстить Инессе за бесчестье своей дочери и в то же время скрывавшей свои злобные чувства и намерения под маской доброжелательства и всепрощения.

«Лицо злобной королевы,—пишет очевидец,—поразительно менялось». Эти слова указывают на прекрасную мимику крепостной актрисы.

Удачно подобрали также и исполнительницу роли королевской дочери, влюбленной в героя и незаслуженно всенародно оскорбленной его отказом. Весь вид Татьяны Гранатовой, по словам зрителя, выражал «девической стыдливостью удерживаемое прискорбие», что делало ее на сцене «очень интересной».

Последнее действие происходило во дворце. Вид открывался

на богато убранную величественную галлерею «с далеким искусственным проспектом, до окончания которого,—говорит зритель,—зрение едва достигать может». Там развертывалась картина пышного празднества в честь победителя, во время которого вероломная королева отравила обоих супругов. По словам очевидца, сцена прощания умиравших Инессы и Дон-Педро была настолько правдиво и ярко сыграна, что зрителей «всех растрогала до слез».

Такова была постановка трагического балета на крепостной шереметевской сцене. Из этого описания явствует, что здесь мы имеем дело с хорошими исполнителями, и не только с танцовщиками, но вместе с тем и актерами, сумевшими справиться с этой сложной балетной пантомимой.

Излюбленной тематикой таких балетных пантомим были мифологические сюжеты, и на шереметевской сцене их шло не мало: «Медея и Язон», «Эхо и Нарцисс», «Телемак», «Дафнис», «Пигмалион», «Диана и Эндимион», «Три богини-совместницы» и др.

Постановка балетов-пантомим требовала подчас очень сложного оборудования сцены и машинерии.

Так, например, в заключительной сцене балета «Телемак» нимфы в образе вакханок, желавшие отомстить сопернице Калипсо, Евхарии, в тот момент, когда она появилась на корабле, подожгли его своими факелами; Амур, заметивший это, слетел и превратил корабль в облако, на котором Евхария с Амуром улетели на небо.

Крепостному машинисту Ф. П. Пряхину приходилось сооружать все эти приспособления для полетов загоревшегося корабля, превращенного в облако и улетающего на небо с двумя персонажами. А в балете «Дафнис» приходилось создавать иллюзию бури на море.

Ивар описывает это так: «Во время высшего напряжения бури земля раскрывается и извергает пламя (через отверстия трапов). Дафнис появляется один на переднем плане сцены, разыскивая свою жену Мелиду. Вдруг он замечает ее вдали, уже окруженную водой. Он устремляется на помощь к ней, но посреди сцены его останавливают вздувшиеся волны, и Мелида исчезает с берега. Дафнис в отчаянии падает на дерновую скамью и впадает в беспамятство. Амур, сжалившись над ним, является к нему и внушает ему мысль стать мореплавателем».

Нередко для украшения оперы в нее вставлялись балетные пантомимы, совершенно не связанные с ее сюжетом: Пиччини, почувствовав, что его опера «Диана и Эндимион» скучна, сократил ее, вставив в нее балет действия под названием «Триумф любви», который, по существу, состоял из трех совершенно различных сюжетов. В первой части балета разыгрывалась балетная пантомима с Марсом и Венерой, Геркулесом и Омфалой и Амуром с грациями; на сцену спускалась «слава» с Венерой и грациями, вступающими в общий танец. Танец соло выражал беспокойство Венеры. Дальше следовал выход Марса с воинами и pas de deux Марса и Венеры. Последующий балетный мотив был посвящен преследованию Геркулеса, за которым шел танец Амура и трех граций, заканчивалась пантомима общим танцем всех персонажей.

Вторая часть балета была посвящена пантомиме, изображающей оживление Галатеи. На сцене был изображен павильон, сделанный из золоченых трельяжей, в котором виднелась статуя Галатеи. У подножия статуи—Пигмалион, кипрский художник, умирающий от любви к своему произведению. Афродита сжалилась над влюбленным юношей: статуя его ожила. Пантомима изображала оживление статуи; муки и радость Пигмалиона. Третья часть балета была посвящена Орфею и Евридике. Издалека доносились жалобные звуки лиры Орфея, производимые за кулисами двумя кларнетами, двумя рожками и фаготом. Являлся Орфей, выражавший беспредельную грусть о потере Евридики. Он отбрасывает свою лиру, опускается в изнеможении на цветочное ложе и засыпает. Во сне ему является маленький амур, который уговаривает его спуститься в ад за Евридикой. Он поднимает Орфея и указывает ему дорогу. Как только Орфей вступает в преддверие ада, гремит гром, блистает молния, появляются дьяволы, угрожающие Орфею, но Орфей смягчает их звуками своей лиры, и они дают ему дорогу. Орфей выводит Евридику из ада. Гроза прекращается, адские силы смолкают, и наступает день. Вход в ад исчезает. Орфей смущен, ему не дозволено глядеть на Евридику. Он, слыша жалобы Евридики, не выполняет завета: смотрит на любимую, и Евридика падает на траву мертвой, но Амур оживляет ее. За этим следовал танец Орфея и Евридики, к которым присоединялся и Амур. Балет заканчивался шаконом всех персонажей.

Полной противоположностью этому вставному балету, не связанному с содержанием самой оперы, был балет в опере Сальери «Данаиды», который изображал угрызение совести данаид, обреченных на вечные муки за убийство своих мужей. В балете это было представлено в виде преследования фурий, мучивших данаид. По словам Ивара: «Фурии то хватали их за руки и силой притягивали, то повергали на колени, то снова гнались за ними, таким образом получалось представление о вечном преследовании, лица их и жесты выражали жгучее отчаяние... Весь этот предельный ужас заканчивался огненным дождем. Во время этого дождя данаиды, совершенно истомленные муками, группируются в различных позах со своими фуриями. Одни из них лежат на полу, другие стоят на коленях, третьи простирают руки к небу. Все это являет ужасную картину ко времени спуска занавеса». Здесь балет являлся завершением самой оперы и вытекал из самого сюжета ее. К таким же балетам следует отнести и балет, завершавший оперу «Взятие Измаила» и изображавший радость победы. Со всеми этими балетами шереметевская крепостная труппа вполне справлялась. Как свидетельствуют об этом все приводимые нами отзывы современников (см. главу об актерах), в них отмечается: свобода, непринужденность и одушевленность движений, точность каданса, уверенность и выразительность танца.

В лице крепостных танцовщиков—Воробьева, Сердоликова, Бирюзовой и Гранатовой—театр имел хороших исполнителей.

В 1782 году на сцене кусковского театра был поставлен спектакль

«Нимфа Кусковская». Этот спектакль, о котором сведений не сохранилось, назывался «Пролог на выздоровление».

Подводя итоги всему вышеизложенному о репертуаре театра, следует отметить, что хотя большую роль в постановках играли материалы, присылаемые Иваром, который снабжал Шереметева музыкальными произведениями, либретто, эскизами театральных костюмов и декораций, чертежами, макетами оборудования сцены со всей ее машинерией, а также и программами балетов, что свидетельствует о совершенно естественном стремлении к освоению опыта западноевропейской сцены, однако было бы неправильно не видеть самостоятельного творческого пути театра. Не случайно, для обучения крепостных танцовщиков специально русскому балету Шереметев приглашает балетмейстера Бубликова, а С. А. Дегтяреву в это же время отдает приказ учить крепостных девушек петь песни под гусли. Стало быть, было стремление к тому, чтобы не только воспроизводить чужое, но и, претворив его и использовав наследие прошлого, создать свое национальное искусство.

Общий обзор репертуара шереметевского театра устанавливает оперно-балетный характер его. При большом разнообразии литературных и музыкальных жанров в нем следует отметить поворот от драматургии, выражавшей вкусы и идеологию аристократии, к буржуазной драме и бытовой комической опере. Заимствования французской сцены своеобразно и творчески преломлялись как в отношении самого оформления спектакля, так подчас и в переработке либретто и музыкальных текстов. Наряду с господствовавшей тогда французской и итальянской оперой с большим успехом шла на сцене и молодая русская опера в лице первых русских композиторов—Фомина, Паскевича, Матинского и Козловского.

Теперь посмотрим, насколько близок был репертуар шереметевской сцены к репертуару других крепостных театров того времени, а также каковы были совпадения в выборе драматургического и музыкального материалов с московским театром Меддокса.

Надо заметить, что приведенные сведения о репертуаре отнюдь не исчерпывают всего количества пьес, шедших на шереметевских сценах, но сведений о других постановках не сохранилось, хотя в шереметевской библиотеке имелся ряд пьес, каждая из которых была в очень большом количестве экземпляров. Это, несомненно, говорит о том, что над ними театр или намеревался работать, или работал. К таким пьесам можно отнести оперы Мартини (на либретто Дмитревского) «Редкая вещь» и «Дианино дерево», бывшие в большом ходу в то время, а также «Отец семейства» Сандунова, «Служанка-госпожа» Перголезе и др.

Репертуар шереметевского театра был не только разнообразным, но и в значительной мере оригинальным. Он отличался свежестью и новизной. Около 60 процентов всех указанных нами пьес были достоянием только лишь шереметевской сцены, то есть ни на каких других крепостных сценах помещичьих театров, ни в театре Меддокса они не шли. К таким пьесам относятся все местные оперы, как-то: «Тщетная ревность или перевозчик Кусковский», «Садовник

Кусковский», «Нимфа Кусковская», «Разлука или отъезд псовой охоты», «Три откупщика» с продолжением «Степан и Танюша», а также почти все оперы, поставленные на либретто в переводах Вороблевского, за исключением «Беглого солдата», шедшего в переводе Вороблевского в С.-Петербурге, в московском театре Меддокса и на крепостной сцене Волконского, и опер «Колония или новое селение» и «Лоретта», шедших также в переводе Вороблевского в театре Меддокса, и комедии «Пателен-стряпчий», поставленной в театре Воронцова.

Однако не столько этими операми интересен и оригинален шереметевский репертуар, сколько теми большими и сложными постановками, не нашедшими тогда еще места на профессиональной сцене. Сюда относятся оперы Сальери, Глюка, а также такие, как «Рено и Армида», «Ренальд», «Царица Голкондская», «Инфанта Заморы», «Самнитские браки» и др., а из русских опер «Взятие Измаила».

Точно так же и целый ряд балетов был поставлен впервые у Шереметева, как-то: балет «Маврин», «Ля Розьер», «Честный вор», «Тирсис», «Ванюша» и пр., а также трагический балет «Инесса де Кастро», который, как мы уже говорили, с огромным успехом был поставлен у Шереметева в 1792 году и лишь через десять лет, в 1802 году, увидел сцену придворного театра.

Около 30 процентов пьес шереметевского репертуара шли на сцене Меддокса. Это были, большей частью, самые ходовые оперы и комедии, такие, как: «Роза и Колас», «Прекрасная Арсена», «Нина», «Три султанши», «Говорящая картина», «Венецианская ярмарка», «Несчастье от кареты», «Розана и Любим», оперы и комедии Екатерины II, Сумарокова и пр. (см. таблицу).

Из репертуара крепостных театров более всего совпадений театр Шереметева имел с театром Воронцова. В обоих театрах шло 15 одноименных пьес. Владельцев театров связывала старая дружба и общность интересов, оба они были людьми образованными, людьми одного круга и большими для своего времени знатоками искусства.

С публичными же театрами начала XIX века Каменского и Шаховского, репертуар которых дошел до нас, шереметевский театр не имел ничего общего, так как он не зависел от зрителя в той мере, в какой зависели эти театры.

Даже эти сравнительные данные свидетельствуют о большой самостоятельности шереметевского театра. Такую самостоятельность в репертуарном отношении мог позволить себе только такой театр, который располагал достаточными и оформительскими, и актерскими, и музыкальными силами и средствами, чтобы создавать свое искусство, а иногда даже задавать тон профессиональной сцене, что видно из жалоб Меддокса на отлив публики в театр Шереметева, на которые граф отвечал: «Театр бывает у меня не ежедневный и при том вход в нем бесплатный» [1].

[1] Из архива Воспитательного дома.

Шереметевский театр был постоянно действующим театром, а не действующим от случая к случаю, как большинство помещичьих сцен; этим он приближался к профессиональной сцене. Современник Шереметева И. М. Долгорукий писал о нем: «Хоромы их играли всякую неделю оперы». Спектакли происходили по воскресеньям, а были и такие периоды в жизни театра, когда спектакли регулярно давались два раза в неделю по воскресеньям и четвергам.

Но отъезды Шереметева в столицу, его болезни и подготовки к приемам и торжествам весьма часто нарушали этот календарь.

Кусково особенно славилось в 80-х годах XVIII столетия своими празднествами, широко доступными для москвичей. На двух каменных столбах по московской дороге при въезде в Кусково была вывешена надпись с приглашением: «Веселиться как кому угодно». И каждое воскресенье в Кусково направлялись москвичи: дворянство, купечество, разночинцы полюбоваться всевозможными затеями в роскошных садах усадьбы вельможного графа.

Однако далеко не каждый приехавший допускался в театр.

Один из очевидцев пишет:[1] «Графские лакеи, богато одетые, стоят там у дверей и даром раздают впускные билеты всякому прилично одетому в те вечера, когда бывает представление. Вчера было представление. Публики было собрано много, и все вели себя прилично и спокойно. Наконец, появился граф со своими гостями, которые заняли лучшие места в партере и в ложах. Заиграл полный и превосходный оркестр, и занавесь поднялась. Давали русскую комедию «Перешительный выбор» и затем весьма порядочный балет».

Особенно торжественные празднества устраивались ежегодно 1 августа, в день местного церковного праздника. Как роскошно они были обставлены, можно видеть из уцелевшего письма управителя Никиты Александрова к своему брату, управителю петербургской вотчинной конторы Шереметева: «...На прошедшей почте для того не уведомлял, что у нас был праздник в то воскресенье и для увеселения зрителей были три театра, один большой, другой на открытом театре, третий подле армитажа. Открытый же в оранжерее воксал, в доме обед, ужин и бал; сад за прудом, каскада, остров, яхта и шлюпки были иллюминованы и продолжалось до пяти утра, и такое было множество народа; надобно думать, было до 30 тысяч или более; одних карет по счету было 2800 опричь прочих повозок, даже в Москве и лошадей недоставало, на четверку платили по 25 рублей... Его сиятельство пожаловал накануне праздника мне и жене по алмазному перстню, также и прочим после праздника».

Мы не располагаем материалами, которые могли бы дать точное представление о приглашениях на шереметевские праздники и спектакли: не сохранилось ни пригласительных билетов, ни объявлений, но уцелело несколько писем знатных особ к Шереметеву,

---

[1] Путешествие русского императорского чрезвычайного посольства в Оттоманскую Порту. С. П. Б. 1803.

обращавшихся с просьбой оставить для них ложу на предстоящий спектакль. Друзья и знакомые имели всегда возможность получать места и ложи. Шереметев 20 августа 1794 года пишет к неизвестной особе: «С чувствительной благодарностью получил я доставленную от Вас музыку и по списании с оной копии тот оригинал обще с копиями из дуэта и арии из Аземии, списанными по желанию Марии Алексеевны, доставляется завтрашним днем. Сегодня же будет изрядный спектакль, и, если угодно Вам и Марье Алексеевне приехать, то Ваше место приказал оставить для Вас, и я всегда с истинным удовольствием желаю быть с Вами».

Насколько заинтересованы были дворяне спектаклями Шереметева свидетельствует письмо кн. Долгорукой от 3 июля 1790 года: «Милостивый государь мой Николай Петрович! Многие дамы из моих знакомых желают иметь удовольствие видеть вчерашний Ваш спектакль, и потому покорнейше прошу в. с. одолжить меня средней ложею для будущего воскресенья, если она никому не отдана и не обещана. Вы чувствительно одолжите пребывающую с почтением кн. Долгорукую».

О том, что представляли из себя шереметевские праздники, можно составить яркое представление из сохранившегося описания очевидца, бывшего 1 августа 1792 года в Кускове: ...«В рассуждении воскресного дня и ясной погоды,—пишет он,—собралось туда с самого еще утра премножество простого народа, для которого перед домом приготовлены были столы и незадолго до хозяйского обеда поставлено было кушанье. Проголодавшиеся пешеходы так прекрасно кушали, что глядя на них никому бы не понадобилось перед обедом принимать аппетитных капель. В исходе третьего часу гости позваны к обеду, который приготовлен был в раззолоченой зеркальной галлерее на 100 кувертов. Убранство стола было очень великолепное и увеселяло зрение разнообразными, богато расставленными фигурами и всего вообще картинного, которое из зеркал со всех сторон в двояком виде представлялось. Слух прельщаем был мастерскою игрою концертов на скрипке и на виолончели и приятным пением итальянских арий певцами и певицами. Ароматные благоухания зрелых плодов и разбросанных кстати цветов доставляли удовольствие обонянию. Жемчужно-пенящимися винами разлакомленный вкус услаждался сытными и роскошными яствами. Сам Диоген со всем своим к богатству презрением, которое может быть от того и происходило, что не мог столько иметь, сколько иметь ему желалось, прельстился бы, взглянув на все это, оставил бы свою бочку и примирился б с приятностями, избытком доставляемыми. При питии за здоровье всемилостивейшей государыни и всея императорския фамилии производилась пушечная пальба при огромном хоре певчих со всею музыкой. Когда встали из-за стола, то множество собравшегося народа в саду и против дома новую представляло картину. На лавочках по проспекту к оранжерее сидели особняком русские пригожайки в фатах, а несколько поодаль мужья в разноцветных кафтанах, подпоясанных персидскими кушаками, приятно между собою разговаривали. Вдоль по аллеям помянуто про-

сверкивали чепцы, перья, шляпки и разряженные щеголи. Простой народ толпился перед домом и представлял из себя приятную пестроту. Если описывать Кусково, то надлежало в этот день. Это достойно было Рубенсовой кисти... Как скоро гости вышли на балкон, то вдруг отделились от толпы несколько песенников с искусным рожечником, которые тотчас начали петь и плясать со всеми ухватками и ужимками, свойственными народной нашей пляске. Когда гости позабавились сим зрелищем, то предложил хозяин итти в сад к открытому театру, где играны были две оперы: сперва «Роза и Колас», а после «Говорящая картина». Простолюдины при каждом забавном слове помирали со смеху, всему давая свой толк и через то представляли из себя другое очень занимательное зрелище. Оттуда пошли в настоящий театр. Действие началось переводною с итальянского оперою «Два сильфа».

Так как достоинство сей пьесы составляла музыка, то певцы и певицы имели случай оказать превосходные дарования свои в пении, а особливо первая певица приводила всех в восхищение чистотою и приятностью своего голоса. После оперы дан был трагический балет Инес де Кастро, называемый...

По окончании спектакля новые забавы ожидали гостей. В приготовленных линейках отправились все в дом, где и начался бал. Все были веселы и непринужденны; прелестные девицы и молодые кавалеры, как зефиры, летали в каданс по английским контрдансам. Когда довольно танцовали, то хозяин позвал опять в сад, прекрасно освещенный для воксала. В то же самое время, с другой стороны дома представлялся беспободный вид от разноцветных фонарей, которыми весь большой пруд, канал с проспектами к дальней церкви и остров были убраны... Гости приведены были в аллею, из которой выход засажен был густыми деревьями, но деревья вдруг раздвинулись и открыли глазам прекрасно иллюминованную декорацию; на сем печаянном феатре представлена была малая комедия «Оракул», откуда следовали в близлежащую оранжерею, снаружи и внутри иллюминованную. В сие время поставленные в роще певчие и музыканты пели и играли огромный хор, который эхо разносило и повторяло вдалеке. Оранжерея наполнена уже была множеством гуляющих и танцующих. Убранство оной было прелестно. Зеркальной галлерее в парадном доме должно было удивляться, а это заставляло любить себя. Вот разность между ослепительной пышностью и приятной простотой. Кстати расставленные картинки, белизна стен и висящие от потолка гирлянды из цветов при множестве свечей занимали зрение, не утруждая его. Правая со входа галлерея несколько выше была намощена и через то казала вид в левую, которая уставлена была прозрачными колоннами и в которой приготовлено было для гуляющих несколько столов с кушаньями, его не убавлялось, сколько не ели; новое блюдо всегда заступало место опорожненного. Всем разносили чай, кофе, мед и подчивали канфетами. В 12-м часу почти был дан знак к фейерверку, и все туда поспешно отправились. Щит и колеса поставлены были против самого феатра, откуда и смотрели на оный из окошек.

Не только все пространство широкой улицы между садом и домами наполнено было зрителями, но даже и на больших деревьях в роще сидели люди. Тихая и одними звездами освещаемая ночь придавала вящее сияние в ярком кружении блистающим искрам... По окончании фейерверка гости позваны были опять в большой дом, где стол для ужина совсем уже был готов. В продолжении ужина играли на рогах... После ужина, как все гости стали разъезжаться, некоторые, чтобы переждать тесноту в разъезде, пошли опять в воксальную галлерею, где танцы продолжались самые интересные. Щеголихи и размашистые щеголи надрывались, прыгая контрданс, и, непринужденностью своею поддерживали веселость собрания. В третьем часу по дороге премножество еще было возвращающегося в Москву народа пешком и в телегах на каждой по осьми и по десяти человек. И сколько дней сряду ни о чем столько не говорили в Москве, как о великолепном Кусковском празднике. Полагают, что оный стоил около 25000 рублей»[1].

Из описания явствует, что гости Шереметева, приехавшие утром, разъезжались из Кускова в три часа ночи, их угощали обедом в зеркальной галлерее кусковского дома, во время которого играла музыка, а крепостные певцы пели итальянские арии, за ужином же играл роговой оркестр. Легкое угощение и десерт, полагавшийся между ужином и обедом, были устроены в оранжерее. В этот вечер дано было три спектакля: первый в открытом театре, где поставили две оперы «Роза и Колас» и «Говорящая картина»; второй в закрытом театре, где давали оперу «Два сильфа» и трагический балет «Инесса де Кастро», и на «нечаянном» театре в саду поставили комедию «Оракул», то есть шли пять разных пьес, следовавших одна за другой через небольшие промежутки времени, заполненные обедами, ужинами и разными увеселениями. В обычные же дни большей частью ставилось по две постановки—опера и балет, или комедия и балет.

В 90-х годах XVIII столетия эти увеселения были перенесены из Кускова в Останкино, где устраивались с еще большим великолепием.

В 1795 году 22 июля был устроен грандиозный праздник и спектакль в честь победителей при Измаиле, а 26 августа его снова повторили для графа Потоцкого, устроив при этом замечательный фейерверк.

30 апреля 1797 года Шереметев сказочной роскошью обставил прием царя Павла I и через восемь дней—польского короля Станислава Понятовского.

Граф Сиверс, очевидец одного из этих приемов в Останкине, писал к своей дочери: «Я должен тебе рассказать о доме графа Шереметева, который третьего дня дал праздник королю польскому и собранной публике человек в пятьсот. Ни один немецкий владе-

---

[1] «Российский магазин» Ф. Туманского за 1792 г.

[2] Blum. Ein russischer Staatsmann leben der grafen Jakob Johann Sievers Denkwürdigkeiten zur Geschichte Russlands. Leipzig B. IV.

тель, едва ли кто-либо из курфюрстов имеют что-либо подобное по отношению к устройству...»

Интересное описание того же праздника было зафиксировано в дневнике путешествия польского короля Станислава Понятовского. Приводим его почти полностью, как чрезвычайно любопытный документ, вскрывающий оценку и впечатление иностранцев как о самом дворце-театре в Останкине, так и о том спектакле, который для них устраивался. «7 мая король, приглашенный обер-гофмаршалом гр. Шереметевым, прибыл к 7 часам вечера со всей своей семьей и свитой в Останкино, расположенное в трех верстах от заставы Москвы. У графа собралось уже около 200 человек гостей мужчин и дам высшего круга. К ноябрю месяцу был готов только нижний этаж останкинского дома. Затем в течение всей зимы до дня посещения Останкина императором Павлом I, состоявшегося 8 дней тому назад (сл. 30 апреля), был возведен бельэтаж весь деревянный, но с таким искусством отделанный и украшенный, что никогда нельзя было бы и подумать, чтобы он сделан был из дерева. Из тех нескольких сот мастеровых и художников, которые там работали, можно было бы насчитать не более 4—5 иностранцев, а остальные были не только чисто русские, но почти все люди графа Ш. Если бы факт этот не был подтвержден, трудно было бы ему поверить, до такой степени исполнение всей работы отличалось изяществом, и король вряд ли видел более подходящее помещение для торжественного и большого праздника. Комнаты нижнего этажа кажутся немного низкими, но все комнаты бельэтажа достаточной высоты и замечательно соразмерены. Обстановку можно сравнить только с обстановкой того дворца, который князь Безбородко продал императору. Что касается до столярных работ, позолоты зеркал, оконных и дверных замков, паркета—все было самой лучшей работы и во всем этом нельзя было найти ничего более законченного. В числе украшений великолепного дома находилось шесть больших столов, каждый с доской из цельного куска сибирского малахита. Если бы начать перечислять картины, бронзу и мрамор, которые там находились, то составился бы целый каталог.

Нынешний император до сих пор только раз позволил написать свой поясной портрет; граф Шереметев приказал снять копию с этого портрета во весь рост. Исполнение последней превзошло самый оригинал, сохранив при этом удивительное сходство. Богатство и работа рамы на самом деле восхитительны [1].

После главного осмотра фасада комнат и сада хозяин повел короля в театр. Часть, назначенная для зрителей, имела вид полукруга. Скамьи поднимались одна над другой, и все заканчивалось балконом, колонны которого карнизом упирались в потолок.

При поднятии занавеса зрители увидели «Самнитские браки», которые шли на русском языке, музыка Гретри с заимствованием нескольких мотивов у других композиторов. Участвующих было более 300 человек, все—домашние люди самого гр. Ш. Жесты, де-

[1] Портрет Павла I был написан крепостным художником Н. И. Аргуновым.

кламация были скопированы с французских актеров, костюмы, превосходно обдуманные, отличались большим богатством, особенно у актрис они были залиты изумительными по пышности бриллиантовыми украшениями, принадлежащими графу Шереметеву, ценностью не менее 100 тысяч рублей. В кордебалете, составленном также из людей графа Ш., выделялись две искусных танцовщицы.

К 11 часам вечера король успел насладиться в продолжении часа балом, и все общество перешло на балкон. Отсюда открылся вид на прекрасно иллюминованный сад, и на одной из колонн можно было увидеть вензель короля.

Затем последовал ужин, сервированный более чем на сто человек, столы были убраны серебряными блюдами и самыми дорогими тарелками из фарфора, вся средина стола была украшена и сверкала хрусталем... Дорога от Останкина до первой заставы Москвы была иллюминована горящими бочками с насыпанным в них осмоленным горохом».

1 октября 1801 года Шереметев устраивает в Останкине прием Александру I. Об этом приеме интересные воспоминания имеются у Второва[1], который говорит, что «От самой городской заставы до Останкина на расстоянии 4—5 верст по обеим сторонам дороги сделаны были перила наподобие высоких скамеек. Сии перила все сплошь уставлены были зажженными плошками. За ними в некотором отдалении так же по обеим сторонам дороги по всему ее пространству на расстоянии сажень 10 горели смоляные лагуны, а через 200 сажен и менее были поставлены высокие щиты, изображающие триумфальные ворота, которые прекрасно освещены были плошками и разноцветными фонарями, во все сии ворота проезжали кареты, тянувшиеся длинной цепью из Москвы до Останкина.

Вся дорога представляла прекрасно освещенную галлерею. В самом селении улица крестьянских домов закрыта была с обеих сторон высокими щитами, освещенными плошками и фонарями. Господский дом со всеми строениями, равно как и прекрасный сад его с деревьями, иллюминованы были удивительно.

Площадь в саду перед окошками и одна аллея казались огненною рекою. В разных местах представлялись огненные фонтаны, как будто изливающие вверх блестящее серебро: так подделано было посредством движущихся машин и серебряных тканей. Прибытие государя и фамилии возвещено было пушечными ракетами и пальбою. В доме был великолепный бал и театр, на коем играли собственные актеры графа Шереметева. После ужина пушечные выстрелы открыли фейерверк за прудом против балкона. Это было прекрасное и великолепное зрелище. После многих перемен, бывших в фейерверке, поднялись вверх с ужасным ревом около пятидесяти тысяч ракет со шлагами и звездами. Небеса казались отверстыми от искусственных огней в ночном мраке. Сильный и продолжительный гром с блеском молний и блестящих звезд колебал

[1] М. Ф. Де Пуле. «Отец и сын». Русский вестник. 1875 г.

воздух. Картинный щит из разноцветных огней с императорскими вензелями горел долго. Празднество кончилось уже на рассвете...»

Один из иностранцев, присутствовавший на этом празднике, англичанин Паже́т, в одном из своих писем, описывая этот прием, говорит:[1] «По фантастичности своей он напоминал одну из арабских ночей. В отношении блеска и великолепия он превзошел все, что только может дать самое богатое воображение человека, или что только могла нарисовать самая смелая фантазия художника».

Устройство всех этих празднеств ложилось, естественно, на весь крепостной дворовый люд. Начиная с архитекторов, художников, устраивавших эти феерические иллюминации, живописные транспаранты и декорации, и поваров, изготовлявших изысканные гастрономические блюда вроде «бомб a la sardanapal, облитых соусом эпикурейцев»[2], и кончая лакеями, форейторами и кучерами. В первую очередь тяжесть этих празднеств ложилась на весь театральный штат, увеселявший публику не только во время спектаклей и бала, но и во время длительных обедов, ужинов и прогулок в парке.

Заканчивая рассмотрение вопроса о репертуаре театров и об устройстве спектаклей и празднеств у Шереметева, необходимо остановиться на многогранной деятельности в нем В. Г. Вороблевского, которому был обязан театр не только общим наблюдением и руководством над спектаклями и праздниками, но и надзором за воспитанием и образованием актерских кадров, а также переводами либретто многих французских опер и комедий. Специального режиссера крепостной театр не имел, но к этому делу привлекались в постановке С. А. Дегтярев, И. Кирюшенков (бывший актер) и особенно В. Г. Вороблевский.

Василий Григорьевич Вороблевский родился в 1730 году в семье крепостного человека, игравшего роль управителя и входившего в состав так называемой «вотчинной коллегии».

Из семьи Григория Вороблевского выдвинулись два сына—Николай и Василий.

Николая Григорьевича, по сказкам третьей ревизии, мы встречаем в 1765 году в подушном окладе крестьян в качестве «прикащика в Черкасских слободах» Молодотудской волости, а Василий Григорьевич становится одним из выдающихся деятелей русского театра XVIII века.

Образование он получил в частном пансионе в Петербурге. Был за границей, владел французским и итальянским языками.

Положение его в доме Шереметева привело к необходимости быть «мастером на все руки». Кроме режиссерских и надзирательских обязанностей в труппе, кроме переводческой работы он занимал также должность библиотекаря, заведуя большой шереметевской библиотекой, содержавшей свыше 16 тысяч томов на рус-

[1] The Paget paperi Diplomatic and other correspondence of the right hon. Sir Arthur Paget. G. G. B. London, 1896,

[2] Особый вид дичинного фарша, приготовленный у Шереметева к приему Александра I.

ском и иностранных языках, опись которой была составлена им же[1]. Он ведал и огромным вотчинным и семейным архивом, который в 1796 году Шереметев поручил ему «разобрать по сортам»[2]. На нем же лежала так называемая кунсткамера—своеобразный музей, состоявший из всяких редкостей и раритетов, как это видно из одного приказа Н. Шереметева о присылке Вороблевскому «из кунсткамеры из ларца под № 4 три куска дерева окаменелого, три камня из рыбы белуги, один боб индийской, один орех морской, два камня из человека, один обломок стрелы громовой каменной, два камня, называемые глаза морские» и т. д. Вместе с тем, из описи библиотеки видно, что Вороблевскому пришлось составить описание картинной галлереи П. Б. Шереметева и написать каталог на французском языке под названием «Description des tableaux, qui se trouvent dans la galerie de son excellence Monsigneur le compte Pierre Borisovich de Scherematef». Этот каталог, как сказано в описи библиотеки, был и «в российском переводе письменный, 1796. СПБ».

Из всего вышесказанного следует, что деятельность Вороблевского при дворе Шереметевых была очень разнообразной. Вороблевский был одним из наиболее образованных людей, кому Шереметев мог поручать весьма ответственные работы, по самую большую роль он играл в театре, особенно в первую половину своей деятельности, когда он был еще молодым.

Как театральный переводчик-либреттист он известен нам следующими переводами, о которых сообщает «Реестр книгам, продающимся в доме Его Сиятельства графа Петра Борисовича Шереметева у библиотекаря Василия Вороблевского, им переведенные»:

1. «Сокращенное описание жизни и дел Петра Великого императора всея России».

Этот перевод продавался отдельно за 50 коп. и вместе с тем в другом издании являлся приложением к книге «Сказание о рождении, воспитании и пареении на всероссийский царский престол государя Петра I с присовокуплением сокращенного описания жизни и дел сего великого императора и с приложением гравированного его портрета», изданное В. Вороблевским. Вторым тиснением. М. 1795 г. (Посвящение же подписано 1787 г.). Цена 80 коп.

2. «Путешествие в Берлин Его Высочества Государя Цесаревича Великого Князя Павла Петровича» . . . . . 25 к.
3. «Жизнь и приключение Лазарила Тормского с гравированными фигурами». 2 части . . . . . 1 р.
4. «Пателень стрячній», комедия . . . . . — 30 к.
5. «Важной», комедия . . . . . — 50 к.
6. «Заря, картошная игра» . . . . . — 12 к.
7. «Башмаки Мордоре или немецкая башмачница», комедия— 50 к.
8. «Живописец, влюбленный в свою модель», комическая опера . . . . . — 20 к.

[1] Опись библиотеки, находящейся в Москве на Воздвиженке в доме графа Д. Н. Шереметева до 1812 г. Санкт-Петербург. 1883.
[2] Приказ Н. Шереметева от 22 февраля 1796 г.

9. «Две сестры или добрая приятельница», комедия с ариями . . . . . — 25 к.
10. «Опыт дружбы», комедия с ариями . . . . . — 35 к.
11. «Колония или новое селение», комическая опера . . . — 40 к.
12. «Двое скупых», шутливая опера . . . . . —
13. «Лоретта», опера . . . . . .
14. «Жнецы», опера . . . . . .
15. «Беглый солдат», драма с ариями . . . . . .
16. «Обрушник», комическая опера . . . . . .

В таких сокращенных названиях Вороблевский дает перечень своих переводов в книге «Лирические переводы». Из этих 16 переводов только три приходятся на историческую и мемуарную литературу, а 13 переводов являются пьесами. Книга о путешествии Павла I была издана в 1776 году. Это—одна из первых книг издательской продукции Вороблевского, а книга о Петре I и перевод «Сокращенного описания жизни» были изданы в 1787 году; в этом десятилетнем промежутке времени внимание переводчика было устремлено исключительно на перевод перечисленных тринадцати пьес. Но этот список не полный, так в нем не значатся «Три откупщика»—комедия с ариями в двух действиях со своим «последованием», называемым «Степан и Танюша», слова г. Монвеля, музыка г. Дезеда, а также и большая драма в пяти актах, переведенная с Монвеля, «Клементина и Дезорм» и др.

О своей переводческой деятельности Вороблевский так говорил, посвящая один из своих переводов комической оперы «Башмаки Мордоре» графу П. Б. Шереметеву:

«Сиятельнейший граф, милостивый Государь!

Прошлого году рассудилось Вашему Сиятельству приказать мне перевести сию лирическую комедию с французского языка на русский для представления на домовом Вашего Сиятельства театре, что я и старался повеленное мне исполнить, сколько сил моих было, ибо стихотворений лет уже за тридцать я не упражнялся, а под музыку, не зная ее, и никогда не только арий, но и песен не подводил; однако ж усердие мое и ревность к Вашему Сиятельству довели меня с некоторой помощью до того, что я, переведя при поднесении ее письменной Вашему Сиятельству, удостоился похвальной Вашего Сиятельства аппробации, чем Вы соизволили поощрить меня к вящим переводам сего роду, которые также за сим скоро вслед выдут. Ныне ж, напечатав ее моим коштом, посвящаю имени Вашего Сиятельства в знак моей Вашему Сиятельству чувствительной благодарности за путеводительство к таковым переводам и прошу удостоить ее милосердым Вашего Сиятельства принятием. Вашего Сиятельства нижайший раб Василий Вороблевский».

Из слов Вороблевского видно, что его переводческая деятельность началась с того, что П. Шереметев, желая поставить у себя какую-то лирическую комедию, которой не было в русском переводе, приказал Вороблевскому перевести ее, и Вороблевский, 30 лет не упражнявшийся в стихотворстве, не зная музыки, взялся за это дело.

Его стихотворные переводы отличаются неуклюжестью, напыщенностью и грубоватостью формы. В них отсутствовал тот литера-

Титульные листы переводов В. Г. Вороблевского

турный язык, который к этому времени был уже создан классической русской литературой 2-й половины XVIII столетия, когда русская сцена имела уже и Сумарокова, и Княжнина, и Хераскова, и Фонвизина, когда стали достоянием русской литературы все лучшие поэтические произведения Державина.

С переводом комедий, написанных прозой, у Вороблевского дело обстояло лучше, как мы уже видели, хотя бы на примере «Трех откупщиков». Он стремился к дословному переводу, но чуждые и непонятные русской действительности обычаи и порядки он «склонял на наши нравы». Там, где приходилось ему иметь дело с сюжетами из жизни крестьянства, язык его переводов был естественным и правдивым. Но когда ему приходилось переводить изящные ариетты, сохраняя при этом рифму, и подводить их к соответствующему музыкальному тексту, язык этих стихов звучал наивно. Возьмем, например, следующий текст такой ариетты в переводе Вороблевского:

По чистому зимою снегу,
При свете тысячи огней,
Увидишь ты готовых к бегу
Много знатных саней;
Музыка звучная играет,
Во всех концах слух оглашает,
Валторны, гобои, флейты,
Фаготы, кларнеты.
Кричание людей,
Щелкание бичей,

Звонки
Возбуждают лошадей;
Отчего скачут и рвут
И много ах раздают.
Всяк в странном найдется зрелье.
Вот катанье и веселье.
По жеребью взяв каждый седок,
Свою красотку катает
И дорогой возле бок.
Сидя с ней, играет.
А Купидон вместе со Славой
Делают сани отравой.
И сверкает победою рок!

Пьесы, переведенные Вороблевским, ставились не только на сцене шереметевского театра, но три из них шли в театре Меддокса и две пьесы в его переводе шли у Воронцова.

Самый продуктивный период его деятельности, как переводчика, приходится на десятилетие, с 1776 г. по 1787 г., и особенно на первое пятилетие до 1781 года, когда им было переведено 8 пьес.

П. П. Шереметев, предъявлявший значительно бо́льшие требования к литературе и искусству, чем его отец, не довольствовался уже переводами своего доморощенного пиита и прибегал к сторонним переводчикам, как это видно из сохранившихся в архиве писем к «Ивану Андреевичу», «Николаю Александровичу» и другим лицам. Одному из них в 1789 году Шереметев писал: «...Как хотели Вы принять труд в переводе для меня чего-нибудь, имея к тому удобное время по отлучке Вашей в деревню, то на сей раз посылаю к Вам оперу «Альцеста», которая хотя уже и переведена, но не согласуется никак с французской партицией и много недостает в ней приятности в речах для нежного слуху и согласности с музыкой. Для сего прилагаю здесь и всю партицию, будучи довольно сведущ о способностях Вашего Превосходительства к произведению того с желаемым успехом...».

После смерти отца П. Шереметев регламентирует по-своему обязанности и роли своих дворовых слуг, определяя заново и оплату труда. По отношению к Вороблевскому 4 мая 1789 года был отдан приказ: «За усердную и долговременную службу производить жалование как управителю». И на обязанности Вороблевского с тех пор действительно ложится все управление театральным штатом. В 1791 году Вороблевский стал продавать на сторону свои переводы, которые в свое время издавались им «своим коштом», то есть на свои собственные средства. Это дошло до Шереметева, и он со всею строгостью запретил ему как издавать, так и сбывать на сторону свои переводы[1]. Узнав, что Вороблевский осмелился быть недовольным и неудовлетворенным тем окладом, который ему определили, и в письменной форме осмелился обратиться с просьбой о повышении этого «оклада», П. П. Шереметев приказал своему крепостному управителю Аганову объявить Вороблевскому, что за его «продерзость» он переводит его на оклад еще меньший, а

[1] И. А. № 1051, см. пов. 163, 31/XI 1792.

именно тот оклад, который он получал при «покойном родителе, а как оный оклад против получаемого им ныне от меня составляет менее...», то Агапову и надлежит внимательно смотреть, какое впечатление произведет этот ответ, и если Агапов увидит, что Вороблевский «восчувствует столь немалую свою ошибку и признает, что никогда требовать от меня излишества не может... и он останется чувствительным, то оставь оклад, ныне производимый», а если увидит Агапов, что со стороны Вороблевского при этом объявлении о сниженни ему произойдет неблагодарность, то переведи его на оклад, который получал при покойном родителе», то есть жалованне его станет еще меньше того, что он получал [1].

Вороблевский играл в театре большую организационную роль: он устанавливал распорядок дня актеров, следил за их учебой и воспитанием, постоянно присутствовал при занятиях, проводимых учителями, при репетициях, давая свои наставления и советы; он распоряжался всеми подготовительными работами к спектаклю, обеспечивал необходимыми материалами декораторов и бутафоров, следил за исполнением их работ, следил во время спектакля за выходами актеров. Если при П. Шереметеве Вороблевскому и редко поручались самостоятельные переводы всей пьесы в целом, то на нем все-таки лежала вся работа по выправке отдельных строк, небольших частей текстов в либретто, приспособляемых к практическим задачам театра.

В последние годы жизни престарелый Василий Григорьевич становится главным смотрителем над актерами. Уезжая в 1790 году в С.-Петербург, Шереметев 24 апреля дает ему подробное наставление, где в 15-ти пунктах перечисляет все его права и обязанности в отношении оставленной в Москве под его смотрение крепостной труппы. Он должен был ежедневно вместе с женою смотреть, как живут актрисы и танцовщицы, чисто ли у них в комнатах, достаточно ли изолированы они «так, чтобы ходу нипова к девушкам не было, как через верх». Следить за тем, чтобы актрисы Домна Березенкова, Акулина и Ульяна Вострогины и Смагин в назначенные дни учились музыке у г. Солицы, чтобы Степан Дегтярев обучал музыке остальных актрис, причем Вороблевскому наказывалось смотреть прилежно, а за нерадивость их наказывать. Якова Байкова и Василия Литвинова он должен был заставить прилежно учиться у г. Кальвези. Под его же наблюдение «вместе с басистом Григорием Мамонтовым» были отданы и все певчие, причем строго наказывалось никуда их со двора не пускать, а певчим Кохановскому и Ямпольскому «казаться» по два раза в день. Девушкам актрисам разрешалось по в учебные и теплые дни выйти прогуляться «под присмотром их женщины».

Вороблевский также должен был следить и за тем, как танцовщики и танцовщицы разучивают в репетиционной комнате балеты с г. Соломони и Козелли, как музыканты в указанные часы дня играют с Феером симфонии и концерты и как учителя учат своих учеников. Здесь же давался наказ проследить за тем, как будет выучи-

[1] И. А. № 356. Повеление от 26 июля 1796 г.

щена и просунена «театральная тардероба», то есть костюмы. Проверить, все ли цело по старой описи, и составить новую опись. Заканчивалось это наставление так: «О учении и поведении всех сих вверенных тебе людей рапортовать меня каждую неделю дважды, не нападая, а в самой истине. Сие мое приказание при собрании всех прочитать и подтвердить, чтобы никто не осмелился из моих приказаний когда выйти. Будьте уверены, что никакое преступление воли моей даром не пройдет».

Эти обязанности, сопровождавшиеся систематическими отписками графу о состоянии актерской труппы, о занятиях и пр., В. Г. Вороблевский исполнял постоянно, но, будучи по натуре своей человеком очень мягким и снисходительным, он не справлялся один с поведением некоторых актеров, и Шереметев назначил ему в помощь своего камердинера из бывших актеров Кирюшенкова.

Интересы к театру Н. П. Шереметева к 1798 году начали значительно падать и подробные отписки Вороблевского стали ненужны.

За полтора года до смерти своей В. Г. Вороблевский получил последнее предписание: «подаваемые Петру Петрову от Николая Кирюшенкова рапорты об учащихся актерах впредь ко мне не посылать и тем излишества во отправляемых пакетах не делать, а сказать Вороблевскому, чтобы он об оном же присылал от себя записки краткие на четвериках листа по прошествии каждого месяца». 30 марта 1796 года[1].

Умер В. Г. Вороблевский 67 лет, в 1797 году, вскоре после окончания останкинских празднеств, которые стоили ему, несомненно, большого труда и напряжения сил.

[1] Н. А. № 361.

ГЛАВА IV

ДЕКОРАЦИИ И ДЕКОРАТОРЫ ШЕРЕМЕТЕВСКОГО ТЕАТРА

Декоративное искусство в XVIII веке в усадьбах Шереметева стояло на большой высоте. Усадьба Кусково с ее прекрасным дворцом и парком, с ее прудами, каналами, оранжереями, павильонами, с таинственными руинами и хижинами, зверинцами и птичниками, с изумительным гротом, выложенным причудливыми раковинами из Средиземноморья, пленяла современников роскошью своих изощренных затей и мастерством своего декоративного оформления.

Здесь были такие сооружения, которые являли собой своеобразные паноптикумы в декорациях, так была специально устроена из поздреватого камня «пещера огнедышащего дракона» с декорацией руин и деревьев у входа, где было помещено несколько драконов, один из которых был огромных размеров; вокруг дерева обвивался змей, «сделанный из холстины»; за лабиринтом против озерка стояла врытая в землю огромная дубовая бочка, в которой сидел Диоген; он держал в руках перо, а перед ним лежала большая книга и стояли две чашечки и кувшин «муравленные». Диоген был вылеплен из алебастра и мастерски расписан «под цвет натурального тела». Невдалеке в шалаше, покрытом мохом, сидела крестьянская девушка, державшая блюдо с грибами. Возле пруда стояла рыбачья хижина с разбросанными неводами, развешенными сетями, вершами, удочками, а сзади нее живописно были разбросаны огромные кости и бивни мамонта.

Совершенно феерическую картину создавали беседки среди зелени парка: «индейская беседка—Пагоденбург», с потолком, расписанным в виде небесного свода, и с живописными лесными видами на стенах; китайская, изобиловавшая всевозможными китайскими и японскими украшениями; раскидные палатки, из них персидская и китайская были убраны дорогими восточными тканями с восточными узорами и безделушками. Беседка «Трефиль» была снаружи и внутри обита ревендуком, имела расписные стекла, и надпись у ее входа гласила: «Найтить здесь спокойство». Рядом была устроена живописная дощатая декорация, представлявшая домики с въездными

воротами. Беседки в виде расписанных стогов сена и костров были настолько художественно выполнены, что создавали иллюзию действительности.

Шомьеры (хижины, крытые соломой), выложенные внутри мохом, были покрыты раковинами и водорослями, скамьи и столы в них были сделаны в виде пней во мху. На столах, на фаянсовых расписных тарелках красовались вылепленные из воска всевозможные яства: жаркое, дичь, колбасы, яйца, овощи и фрукты, и шесть восковых кукол в человеческий рост, в роскошных нарядах пировали за этим столом среди мха и причудливых раковин.

В парке то там, то здесь обманывали глаз декорации, мастерски написанные на холсте или дереве и создававшие иллюзию красивых ландшафтов и строений [1].

Очевидец одного из традиционных праздников в Кускове в день 1 августа 1792 г. писал о том, что ему «представился в Кускове беспободный вид от разноцветных фонарей, которыми весь большой пруд, канал с проспектом к дальней церкви и остров были убраны. Тихие струи, заимствуя от оной, сверкали, резвясь, по водной поверхности и пестрили ее изумрудными и яхонтовыми прозрачностями. Гости приведены были в аллею, из которой выход засажен был густыми деревьями, но деревья вдруг раздвинулись и открыли глазам прекрасно иллюминованную декорацию. На сем нечаянном феатре представлена была малая комедия «Оракул».

Таким образом, декоративное оформление дворца и парка сливалось здесь с самой театральной декорацией. Воздушный театр закрывался от зрителей занавесом, который как бы продолжал перспективу парковых аллей и боскетов, и вдруг, неожиданно опускаясь, открывал вид на сцену воздушного театра, а за боскетами скрывались оркестры. Этот зеленый воздушный театр еще и доныне не утерял своих очертаний. Сохранившиеся архитектурные памятники Кускова: дворец с церковью, эрмитаж, грот, голландский и итальянский домики, оранжерея, а также созданный позднее дворец-театр в Останкине свидетельствуют о высоком мастерстве строителей и оформителей, которыми, по большей части, были крепостные живописцы и архитекторы.

Шереметевские театры Кускова, Москвы, Маркова и Останкина, построенные по последнему слову современной европейской театральной техники, были, как мы уже знаем, прекрасно оборудованы, декоративно оформлены и располагали богатым реквизитом.

Едва ли возможно указать на какой-либо другой крепостной театр, который имел бы столь богатый гардероб и такие высокохудожественные декорации (за исключением театра Юсупова в Архангельском, который в начале XIX века сосредоточил в своих стенах замечательные живописные полотна декораций знаменитого Гонзаго).

Представление о декорациях и обо всем театральном реквизите у Шереметева можно получить по сохранившимся старым описям

---

[1] П. Бессонов. «Пр. Ив. гр. Шереметева и народная песня в родовом его Кусково». Москва, 1872.

дворцов и служебных помещений. Эти сведения относятся к театрам Москвы, Кускова и Останкина.

В дошедшей до нас описи Останкинского дворца 1810 года указаны лишь уцелевшие к тому времени незначительные остатки декораций, хранившиеся в самом театре; в подполе театра находилось тогда только «три холстинных завеса», «над театром 22 холстинных завеса, расписанных красками, 20 паддуг и 30 завесочек и подзавесок к разным операм». В самом театре было 2 спускных завеса из холста, расписанных красками, с пятью дверями расписанными, 40 облаков бумажных и «серпаношных», 2 паддуги, 8 кулис, 2 пилястры к опере «Два сильфа», 10 кулис к опере «Колокольчик» и 1 трон к драме «Измаил»[1]. Это были какие-то неубранные в свое время остатки декораций и реквизита от тех постановок, над которыми работали на останкинской сцене. Все основное имущество останкинского театра хранилось в специально построенном для него в 1794—1795 гг. сарае, прилегавшем к так называемой «репетишной комнате».

Как видно по сохранившейся описи, в 1810 году в театральном сарае имелись декорации и бутафория к 12 операм и 3 балетам (к операм: «Армиде», «Измаилу», «Оракулу», «Кузнецу», «Аземии», «Черевичкам», «Венецианской ярмарке», «Арсене», «Инфанте Заморы», «Самнитским бракам», «Колокольчику» и к «Двум философам»); к балетам: «Дезертиру», «Купидону» и «Американскому»—там было свыше 20 кулис, 20 живописных завесов (задников), до 100 паддуг и облаков, 2 храма, 2 горы, 3 фонтана, 20 морских волн, несколько избушек, лагерных палаток и декораций деревьев и кустов[2].

Кусковский театр, существовавший более длительный период времени, располагал и неизмеримо более обширным по численности реквизитом и декорациями.

В 1808 году в театрах Кускова было: «8 занавесов, 194 живописных декорации на холсте главных и 52 подставных (кулис) и 68 мелких декоративных аксессуаров на холсте, бумаге, или из дерева и 30 паддуг»[3].

Весь этот инвентарь хранился тогда во 2-м этаже кусковского театра в «уборной мужской галлерее».

Для хранения декораций было построено на слободе возле материального сарая еще «2 сарая в столбах, покрытые тесом и выкрашенные». Есть сведения, что в одном из них в 1790 году писал декорации для кусковского театра живописец-декоратор Гильфердинг[4]. Надо полагать, что это были основательные постройки, в которых можно было не только хранить декорации, но и работать над ними.

Реквизит разрушенного театра в московском «Китайском» доме Шереметев распорядился в 1809 году «перевезти бережно в ново-

[1] Н. А. № 21.
[2] Н. А. № 437.
[3] Н. А. № 1064.
[4] Н. А. № 1051.

покупной дом гр. Разумовского, выбрав там удобное место к помещению»[1], но по каким-то соображениям вскоре все имущество было перевезено в Останкино в здание «грелки для гостиных людей». Реквизит и декорации этого московского театра в 1800 году состояли из 186 кулис и при них декоративных аксессуаров 285 штук, 51 живописной завесы с наддугами, частей декораций 17 возов и 30 кулисных кареток.

Подытоживая приведенные сведения из описей декораций и реквизита трех шереметевских театров, относящихся к 1808—1810 годам, следует отметить богатство театрального имущества: театральных занавесов бархатных, атласных и тафтяных было 10, живописных завесов, то есть задников, около 200, до 500 кулис, написанных красками по холсту, свыше 200 облаков, наддуг, огромное количество всевозможных мелких декоративных аксессуаров.

Все это богатейшее собрание, к сожалению, не дошло до наших дней.

Театральное имущество московского театра, хранившееся, как мы уже говорили, в здании «грелки» в Останкине, погибло в 1812 году. В описи останкинских строений 1824 года говорится: «Вся оная декорация разграблена и сожжена на биветах (биваках) неприятелем».

О реквизите кусковского и останкинского театров известно, что в 1816 году управитель московской графской конторы обратился к опекунам наследника Д. Шереметева с следующим предложением: «Есть в Воздвиженском доме (куда, видимо, был перевезен реквизит из Кускова) и в Останкове театральные и прочие вещи, которые совсем не нужны, а понапрасну гниют, бьются и занимают много места, то за нужное признаю лучше их продать»[2].

В описи Останкинского дворца от 1824 года говорится, что все это имущество было отправлено в аукцион и продано в 1817 году. Что же касается бутафорского оружия, например, театральных шпаг с медными ефесами, железных штыков и деревянных крашеных пищей, то часть их «была расхищена неприятелем», а остальное «было роздано нашим ратникам». Настолько основательно и прочно они были сделаны, что ими воспользовались для вооружения. Повидимому, часть оружия была взята также из рекамеры.

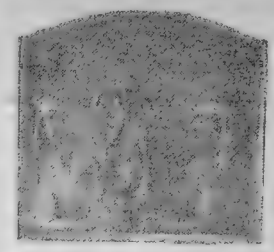
Старые описи Кускова и Останкина дают представление о характере декораций того времени. Декорации состояли из живописных завес, главным образом, заднего фона (задников), из боковых кулис, написанных на холсте, с изображением деревьев, колоннад, стен зданий и пр., «потолочных завес»: облаков и наддуг, спускающихся сверху и создающих впечатление неба, свода, воздуха.

Из всего театрального имущества Останкина до нас дошли только четыре небольших фрагмента декораций, оказавшихся не уничтоженными, благодаря тому, что их, видимо, за малой ценностью стали использовать еще в конце XVIII века для заставки ложных

[1] Отголоски XVIII века. Вып. XI, стр. 284.
[2] Ц. А. № 282.

окон и дверей в театре. Они были обнаружены при реставрационных работах Останкинского дворца-музея.

Фрагменты декоративной завесы



Один из них представляет собой небольшой кусок загрунтованного холста (60×75 см) с изображением драпировки, спускающейся сверху в виде фестонов, и под нею два сфинкса, держащих лиру. Фон дан синевато-серым, сфинксы белыми, а драпировки и лира—красноватыми.

Другой фрагмент представляет написанную на холсте декорацию двери, которая дана в светлых розовато-палевых тонах, а два остальные фрагмента (60×150) имеют изображения на сероватом фоне ваз с цветами. Самая форма этих классицистских ваз чрезвычайно характерна для конца XVIII века, окраска их голубоватая; букеты цветов легки, преобладают в них светлые оттенки—розовые, голубые и палевые. Эти букеты имеют сходство по своей легкости и воздушности с теми гирляндами цветов, которые изобразил на плафоне зрительного зала декоратор Валезини, но сглаженность контуров и более слабая вырисовка деталей говорит скорее за руку его помощников, которыми были крепостные живописцы-декораторы. Эти фрагменты являются остатками той декоративной завесы, которая спускалась во время вокала.

От кусковского театра сохранились интересные приставные женские и мужские фигуры, написанные маслом по дереву.

Возможно, что это были те садовые «обманки», которые, как мы уже видели, широко применялись в парке Кускова. С такими же живописными фигурами, но написанными на картоне, мы встречаемся также в собраниях Дроттнингольмского дворца-театра конца XVIII века (Швеция). В альбоме декораций, опубликованном

г. Бейером, дана декорация хижины лесника, возле которой изображен крестьянский мальчик. Автор указывает, что хотя она была написана не для театра, а употреблялась ранее как украшение парка[1], тем не менее этими парковыми обманками там пользовались и на сцене. В кусковских фигурах, возможно, мы имеем те «приставные фигуры», которые, как известно, писал крепостной живописец Г. Мухин к декорации галлереи (см. ниже). Эти приставные фигуры могли путешествовать из театра в парк и обратно точно так же, как некоторые предметы убранства в Останкинском дворце: зеркала, кариатиды, мебель из дворцовых зал попадали на сцену и затем снова выставлялись в залах. Из одной парковой беседки в Останкине, которую украшали гипсовые сфинксы, этих сфинксов брали также в качестве бутафории в театр, а затем снова водворяли на прежнее место в беседку.

Все эти случайные небольшие остатки не позволяют судить о художественной стороне декораций. Бо́льшее значение для нас имеют сохранившиеся среди шереметевских коллекций эскизы декораций как крепостных шереметевских живописцев-декораторов, так и вольнонаемных художников-иностранцев, работавших в шереметевском театре в конце XVIII века, а также большой интерес представляют те сведения о декорациях, которые дошли до нас из переписки П. Шереметева с его парижским корреспондентом-музыкантом Большой оперы Иваром.

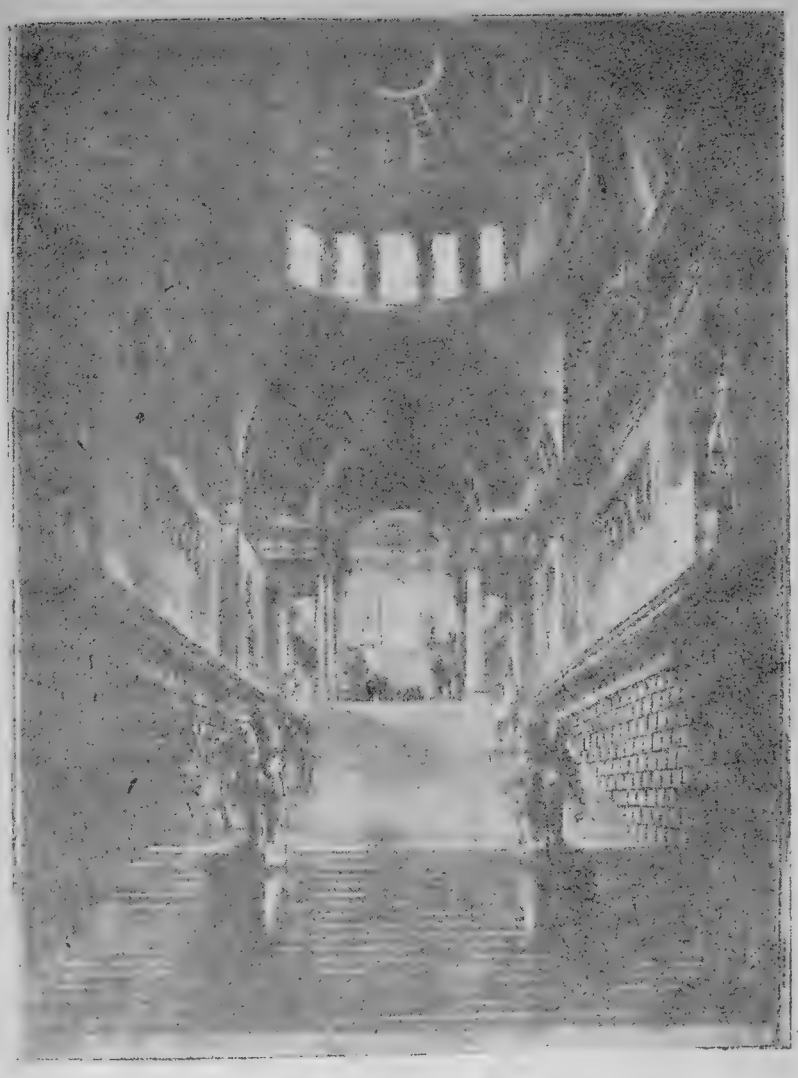
В ту эпоху в числе других западноевропейских стран Россия переживала в оперном театре могучее влияние итальянских барочных традиций в лице последователей и преемников декоративного искусства Бибиены с его преувеличенными перспективными эффектами, с его необычайной иллюзорной глубиной, преобладанием боковой перспективы, с излюбленными арочными просветами, сложными ломаными лестницами и колоннадами. Новые влияния в области декоративной живописи шли на смену традиций пышной орнаментики. С одной стороны, они просачивались из Франции, бывшей тогда уже поборницей художественного рационализма, а с другой стороны, они нашли себе место с приездом в Россию знаменитого декоратора Пьетро Гонзаго.

В шереметевском театре мирно уживались в это время различные направления: с одной стороны, пользовались тем, что давали художники школы Валериани, работавшего в России, а с другой стороны, через своего французского корреспондента Шереметев получал проекты и эскизы декораций из Парижа, где искусство барокко не имело широкого распространения, где процветал в то время стиль академического классицизма, успешно развиваемый королевской академией архитектуры, увлекавшейся традициями итальянского ренессанса.

Большой популярностью пользовались в Париже в 80–90 гг. XVIII столетия декорации Дюмона, с их прямой перспективой,

---

[1] А. Бейер. «Дроттнингольмский и Гриппсгольмский дворцовые театры». Швеция. 1933.



Эскиз декорации Дешре

с параллельно расположенными к краю сцены кулисами, с их простотой, скупостью в орнаментике, строгостью и тектоничностью. Это классицистическое наследие Франции проникает в конце XVIII века в другие страны. Русский театр, в том числе и театр Шереметева, также воспринимает его и творчески перерабатывает в своей работе над оформлением спектаклей.

Влияние этих классицистских тенденций особенно ярко заметно на современниках шереметевского театра—Дроттнингольмском и Гриппсгольмском театрах Швеции, которые обслуживались

тогда известным декоратором Депре, присылавшим свои эскизы также и Шереметеву. Эти эскизы Депре копировали крепостные художники шереметевского театра, внося в них немало своего собственного творчества (см. ниже эскиз К. Фунтусова к опере Фреда).

В декорациях Депре наряду с использованием некоторых архитектурных и орнаментальных мотивов барокко уже господствует центральная перспектива с ее простой и строгой членениостью.

Насколько велика могла быть сфера этих классицистских влияний, можно судить уже по тому, что Шереметев с 1784 по 1792 год регулярно получал через Ивара рисунки и эскизы декораций к 22 постановкам. Эти эскизы специально заказывались французским художникам по образцам Большой оперы и театра французской комедии. Так, в 1784 году от Ивара была прислана модель с приложением эскиза декораций к опере «Самнитские браки», в следующем году поступил эскиз декорации, выполненный на экране, передающий сцену к «Фигаро», и эстампы, изображающие декорации к комической опере «Фанфан и Колас». В 1786 году были получены от Ивара 6 эскизов декораций к опере «Данаиды», три декорации к опере «Дидона», 4 эскиза к опере «Ричард Львиное сердце» и эскиз декорации интерьера дворца «в азиатском вкусе» к 3-му акту оперы «Царицы Голкондской». В 1787 году Шереметев получил 3 рисунка декораций к опере «Атис», 4—к опере «Дарданус», среди которых была замечательная тюрьма, 3 рисунка к опере «Ифигения в Тавриде» (Глюка) и эскизы к опере «Нина» и 2 рисунка декораций к 1-му и 3-му актам «Фреды». В 1788 году—7 рисунков декораций к опере «Альцидор», 4—к опере «Рено и Армида», 9 эскизов к опере «Тарар», вместе с декорацией пролога. В 1790 году—5 эскизов к опере «Александр в Индии», 5 эскизов к опере «Альцеста», 4 эскиза к опере «Диана и Эндимиона», 4 главных декорации к опере «Орфей» и модель, объединяющую все театральные машины с изображением 4-й декорации прелестного балета «Телемак на острове Калипсо» (Гарделя). В 1791 году Ивар высылает гравюру к опере-буфф «Павел и Виргиния» и 4 рисунка декораций к опере «Томирис».

Все эти присылаемые рисунки и эскизы декораций являлись той канвой, которая совершенно своеобразно расшивалась на месте и вольнонаемными и, главным образом, крепостными театральными художниками.

Значительная доля пьес в театрах того времени не только комедий, но и опер обходилась стандартными декорациями традиционных экстерьеров (площади, леса) и интерьеров (комната, галлерея, тюрьма). Ивар, как видно из его писем, снабжал Шереметева рисунками таких стандартизованных декораций. Он сообщал, что теперь намерен «посылать лишь совершенно отличающиеся по сюжету от уже имеющихся декораций, так как граф располагает важнейшими декорациями дворца, храма, тюрьмы, сада, леса, галлереи и т. п.». В описании декораций шереметевского театра мы встречаемся то и дело с исполнением таких стандартных декораций; например, в перечислении декораций к опере «Две невесты» говорится: «Декора-

ция лесу, взади завеса Инфантина синие колонны». Из этого следует, что декорация заднего фона с синей колоннадой, которая готовилась для оперы «Инфанта Заморы» с действием, развертывающимся в Испании, пригодилась и для «Двух невест» и далее ее же мы встречаем в 1-й сцене к трагическому балету «Инесса де Кастро». Хронологические и географические рамки действия были весьма условными. Но столь большое количество декораций у Шереметева свидетельствует само по себе уже о том, что для многих постановок писались специальные декорации.

Хотя наибольшее внимание обращалось на письмо задников и, судя по сохранившимся эскизам, кулисы играли как будто второстепенную роль, но, принимая во внимание их многочисленность (свыше 500 кулис), следует признать, что и кулисам также отводилось значительное место и они также индивидуализировались.

Такими самостоятельными, индивидуальными декорациями были декорации к сложнейшей постановке оперы «Данаиды», к которой в течение нескольких лет готовился театр Шереметева, встречая в своей работе немало препятствий из-за малой величины театра при многолюдности и сложности массовых сцен.

Парижские декораторы отказывались писать для Шереметева эскизы к опере «Данаиды», мотивируя свой отказ тем, что эта пьеса «не может произвести впечатление на небольшой сцене благодаря большому количеству людей, постоянно ее переполняющих». Тем не менее, над этой оперой начал работать театр, и здесь уже, видимо, был дан простор творчеству местных живописцев-декораторов.

К присылаемым эскизам декораций Ивар прилагал иногда и подробные пояснения мизансцен и бутафории, как, например, к последнему действию «Данаид» он дает подробные указания о разбиваемом грозою и пожираемом пламенем замке, о декорации ада с заливающими театр волнами крови и огненном дожде, ниспадающем на прикованного к скале Даная (см. приложение).

В собраниях Шереметева сохранились два эскиза декорации к «Данаидам», выполненные англичанином Гатфильдом. Оба эскиза, написанные в темнокоричневых тонах сепии, проникнуты романтическими настроениями. На одном изображен вид покинутой древней усыпальницы с надгробьями, урнами и небольшой открытой беседкой с скульптурным памятником в центре, на другом эскизе с боковой перспективой изображена мрачная пещера; кулисы даны в виде тяжелых каменных глыб с просветом, откуда открывается вид на морскую бухту с руинами античных памятников. В глубине пещеры справа дворец с круглым бельведером, классическим портиком и крыльями в виде колоннад. Здесь наряду с изображением классической архитектуры все же чувствуются еще некоторые старые барочные традиции в косой перспективе, в беспокойном нагромождении бесформенных глыб, в стремлении к иллюзорности.

К опере «Ричард Львиное сердце» (Гретри) для шереметевского театра была приготовлена в Париже модель разрушения крепости, которая представляла башни, огражденные рвом и парапетом с не-

Эскиз декорации Гатфильда к опере «Данаиды»

сколькими брешами, забитыми камнями, которые должны были рушиться по свистку.

Интересная модель была прислана к постановке балета «Телемак», где первая декорация показывала «волнующееся море» в глубине сцены; отвесные скалы, поднимающиеся над водами, изображали рифы, о которые разбивается корабль Телемака (см. приложение).

Одним из основных вопросов является вопрос о том, кто же был декораторами в шереметевских театрах, кто претворял в жизнь, с одной стороны, оформительские проекты, присылаемые из Франции, с другой стороны, кто мог проектировать уже на месте оформление всех тех постановок русских опер, комедий, балетов, которые шли без консультации Нвара. На шереметевский театр работали многие живописцы, которые были в те годы и декораторами московского театра Меддокса, из них назовем имена Гильфердинга, Валезини и Бибиены. Кроме того, из вольнонаемных декораторов известны нам также имена живописцев Келлера, итальянца Антонио Клаудо, англичанина Гатфильда и русского живописца Ивана Волохова.

Не вполне ясна в шереметевском театре работа знаменитого венецианского декоратора Пьетро Гонзаго (1751—1831), в 1792 году приехавшего в Россию и работавшего в придворном театре, дворцах и парках С.-Петербурга, в театре Меддокса в Москве и в имении кн. Юсупова Архангельском. Гонзаго был настолько крупной величиной, мимо которой не мог пройти Шереметев.

Знаменитый декоратор Миланского театра Ла Скала, создавший

Эскиз декорации Гатфильда к опере «Данаиды»

в Риме, Венеции, Генуе и Парме шедевры театральной декорационной живописи, воспитанный на классицистских принципах Джованни Пиранези (1720—1778), увлекавшего современников величавостью, строгостью архитектурных пейзажей, насыщенных элементами ренессанса,—Гонзаго стал в России проводником классицизма со своей ясностью, четкой тектоничностью форм, монументальностью и скупым использованием пространства.

Известно, что в 1792 году Шереметев, узнав о приезде Гонзаго в Россию, писал: «Здесь слышно, что ко двору привезен славный живописец, о котором наведаться и надобно узнать, не берет ли он учеников, если берет, то я одного ему отдам доучиться». 28 октября того же года был отдан в обучение к Гонзаго через актера Сандунова крепостной театральный живописец Григорий Мухин.

Г. Лукомский, описывая кусковский театр, говорит, что внутри он был украшен знаменитым декоратором Гонзаго [1], однако, известно, что отделка кусковского театра была закончена значительно ранее приезда в Россию Гонзаго. Бессонов утверждает, что, «когда гостил в Останкине Станислав Понятовский, 1 июня 1797 года крепостная актриса Параша предстала опять в «Самнитских браках» среди обстановки и декораций, устроенных знаменитым Гонзаго» [2].

[1] Г. Лукомский. «Старинные театры нашей провинции».
[2] Б. Бессонов. «Пр. Ив. графиня Шереметева». Москва. 1872.

Непосредственная работа Гонзаго в театрах Шереметева пока не выявляется документами. Ни эскизов Гонзаго, ни денежных расчетов с ним, ни переписки в архиве не обнаружено. Первые постановки «Сампитских браков» в московском театре в 1785 году и в Кускове в 1787 году шли в декорациях Валезини и Мухина, в чьих декорациях шла эта опера в 1797 году в Останкине,—не известно.

Через своего ученика Гонзаго, несомненно, влиял на театральную живопись этих сцен. К нему мог обращаться Шереметев в сложных вопросах оформления, пользуясь его консультациями и в какой-то мере привлекая его к работе над декорациями Г. Мухина. Подавляющее же большинство декораций писалось крепостными людьми. При шереметевском театре состоял штат своих собственных художников-декораторов, которым и принадлежала значительная доля труда в театральной живописи. Из них нам известны имена четырех живописцев: К. М. Фунтусова, С. А. Калинина, Г. С. Мухина и ученика И. Шемаева.

Наши печатные источники по театру бедны пока именами и сведениями о русских художниках-декораторах XVIII века. Это происходит не потому, что не было таких имен, которыми в праве был бы гордиться театр, а потому, что над этим вопросом мало работали. И так как каждые новые сведения по этому вопросу могут обогатить в будущем эту мало освещенную область, мы считаем необходимым изложить здесь все сведения, которые были получены при разработке архивов о декораторах шереметевского театра и прежде всего о крепостных живописцах, которые более всего использовались на этой работе.

Крепостной живописец Григорий Савельевич Мухин был самым младшим и, видимо, наиболее способным из трех главных театральных живописцев Шереметева. Родился он в 1771 году. Кто были его родители, нам не известно. Детские годы он провел в Кускове. В семнадцатилетнем возрасте находился в обучении у кого-то из живописцев в С.-Петербурге. В 1790 году был отдан П. Шереметевым приказ: «Театрального живописного художества ученика Мухина, если контракт с учителем кончился, выслать в Москву». В следующем году двадцати лет он вместе с другими крепостными декораторами С. Калининым и К. Фунтусовым и итальянцем Валезини писал декорации к опере «Два сильфа».

По окончании работы в сентябре того же года Шереметев распорядился, чтоб «привезли для письма в Марковском театре живописцев Мухина с учениками и Калинина, первого из Кускова, а второго из Останкина для писания декораций». Из документа видно, что к этому времени у Мухина были уже свои помощники или ученики. В 1792 году, как мы уже указывали, узнав о приезде знаменитого Гонзаго, Шереметев тут же отдает к нему Мухина «доучиться».

В 1794 году, окончив обучение у Гонзаго и приехав в Москву, он написал декорации к опере «Три султанши», пользуясь консультацией своего учителя. Положение его при барском дворе

Эскиз декорации XVIII в. К. Футтусова

видимо, выросло: в 1790 году, когда он приехал от своего первого, неизвестного нам учителя, ему положили жалование 20 руб. в год, то есть на 10 руб. ниже живописца Семена Калинина, бывшего старше его годами, а когда он уже смог себя выявить как художник, его уравнивают в жаловании со старшим живописцем, и он получает 30 рублей в год. Его широко используют как театрального декоратора. Он писал декорации к следующим спектаклям: к балету «Дезертир» им была написана декорация «колонады и королевской палатки»; к опере «Три султанши»—«декорации на 5 кулисах, к ней 8 колонн и завеса с паддугами»; к опере «Взятие Измаила» «турецкий город с воротами на 5 кулисах»; к опере «Сампитские браки»—«галлерея и к ней приставные фигуры»; к опере «Ренальд»—«галлерея»[1]. Надо полагать, что этими декорациями не исчерпывается его работа в области театральной живописи, так как здесь приведены лишь отрывочные, случайно сохранившиеся сведения. Вместе с тем известно, что его широко использовали и на других работах помимо театра; так, в 1795 году он расписывал потолки «конторочки» (графского кабинета) и спальни в шереметевском особняке на Фонтанке. Это были интимные комнаты графа, которые он хотел особенно красиво и со вкусом оформить. Живописные работы Мухина над плафонами этих комнат удовлетворили Шереметева, и в последующие годы его снова привлекают к такого же рода работам. В 1797 году Шереметев приказывает в Останкинском театре в комнате возле балкона «в потолке Мухину расписать мозаиком», то есть сделать живописный плафон.

Эта роспись плафона в Останкинском дворце, выполненная Мухиным, представляет изящные, кажущиеся объемными, розетки в кессонах, написанные в голубоватых тонах, которые были обнаружены под позднейшими наслоениями штукатурки при реставрационных работах Останкинского дворца-музея в 1939 году.

Очень похожие розетки мы видим также и на плафоне авансцены театра, поэтому с большим вероятием можно говорить о том, что в росписи плафона вместе с Валезини участвовал и Мухин. Это подтверждается и приказом Шереметева от 1795 года, где говорится о том, что «потолок в спальне в старых хоромах и рисунок спальни, сделанный Мухиным, очень хорош, но только не на сей случай, ибо я желаю, чтобы работу продолжать как в ложе для четыре, почему и сказать, чтоб он в таком же виде расписал как ложи—не кисточками, а сквозь прорезную бумажку, цветы и прочие краски чтобы были палевые с голубыми». Здесь речь идет о ложах авансцены, роспись которых, составленная из красочных гротесок с несколькими повторяющимися сюжетами из цикла мифов Дианы и Нарцисса, написана Мухиным на бумаге по трафарету. Таким же способом в целях ускорения написаны были и розетки на плафоне авансцены. В этих розетках чувствуется рука одного и того же художника; но изящная, тонкая, художественная роспись плафона в комнате перед балконом была его творческой работой,

[1] Н. А. № 226.

Эскиз декорации XVIII в. К. Фунтусова

тогда как в театре в тех же самых мотивах над художником довлели итами.

Кроме указанных живописно-декоративных работ, сохранился датированный 1795 годом эскиз декорации Мухина, представляющий акварель с изображением грандиозного вестибюля дома вельможи[1].

Последующие работы Мухина в Останкине нам не известны, он переехал в С.-Петербург. В дошедшем до нас списке дворовых Фонтанного дома в 1802 году он числится живописцем—помощником Николая Ивановича Аргунова. О дальнейшей судьбе Мухина мы знаем только по одному документу, а именно по ведомости «о содержащихся под стражей в Петербургском вотчинном правлении людях» за 1808 год», где сказано, что «отпускаемый по паспорту дворовый Григорий Мухин за неявку в дом с просроченным паспортом, за неплатеж оброка содержится на конюшне с 4 декабря», на этой ведомости имеется резолюция Шереметева от декабря 1808 года: «Мухина отправить в Москву и тамо отпускать по паспортам без взыскания оброка». Из документа видно, что Мухин был после закрытия театра отпущен на оброк, страшно нуждался и за неплатеж оброка несчастный художник оказался в барской конюшне под стражей. Работал ли Мухин в последующие годы в качестве театрального живописца на стороне,— нам неизвестно.

Крепостной живописец Кондратий Михайлович Фунтусов родился в 1762 году. Первые уроки живописи получал у своего отца Михаила Петровича Фунтусова-живописца-иконника, работавшего в 50-х годах XVIII века в «Кремлевском ведомстве».

В 1778 году, когда Кондратию было 16 лет, он жил в Останкине, что известно по исповедным книгам Останкинской церкви, где имя его встречается с 1778 по 1808 год[2]. Будучи 18-летним юношей, он женился, и в 1788 году, когда у него умер отец, он имел уже двух дочерей: Марию—6 лет и Анну—2 лет. Жалования он получал 20 рублей в год. Он был самым старшим по возрасту из всех театральных живописцев у Шереметева. Ранние работы его нам не известны. В 1791 году он вместе с Мухиным, Калининым и Валезини писал декорации к опере «Два сильфа». В 1794 году он писал самостоятельно 3 декорации, но, к сожалению, неизвестно, к каким постановкам, а в 1795 году ему было поручено написать еще 3 декорации. В Останкине в театральном сарае до 1817 года хранилась его декорация к «Американскому балету», значившаяся в описи как «Американский лес с горами и деревцами на 3-х кулисах, и три на четырех кулисах, ко всем 3-м декорациям одна завеса»[3]. К этим годам относятся интересные работы его, представляющие акварельные копии с эскизов декораций известного декоратора Дроттнингольмского театра в Швеции

---

[1] Ленинград, Гос. Русский Музей.

[2] Мочалин С. А. «Исследования по генеалогии крепостных мастеров Шереметева». Научный архив № 1252.

[3] Н. А. № 226.

Депре к постановке оперы «Фреда». Два из них ныне находятся в Останкинском музее и один в Гос. Русском музее Ленинграда из бывшего особняка Шереметева на Фонтанке, подписанный им самим: «Рисовал сей рисунок Кондратий Фунтусов 1790 году сентября 26 дня». Он представляет архитектурный пейзаж, написанный желтовато-коричневой сепией.

Один из эскизов мы имеем возможность сравнить с сохранившимся в Дроттнингольме оригиналом Депре. Центральную часть рисунка в глубине занимает храм Дианы с классическим портиком из высоких канелированных колонн коринфского ордера. В тимпане фронтона, обрамленного дентикулами, большой барельеф со сценами жертвоприношений Диане. Букраниев фриз имеет в центре надпись «Dianae sacrum». По обеим сторонам и сзади храма виден лес из мощных вековых деревьев. На переднем плане перед храмом сцена выезда на охоту: кавалькаду конных и пеших всадников, вооруженных копьями, и всадниц с колчанами и луками сопровождают купидоны, несущие стрелы и дротики.

Классицистская архитектура храма с излюбленными сфинксами на подестах у входа, с помпезной прямой лестницей, ведущей к храму, и центральная перспектива декорации чрезвычайно типичны для конца XVIII века. Крепостной живописец Фунтусов, копируя по заказу графа этот рисунок с Депре, по-своему трактует его. Сохраняя классическую строгость и монументальность пропорций храма, Фунтусов иначе дает его боковые крылья. Изображенные Депре боковые галлереи на высоком цоколе с приземистыми низкими колоннами и непропорционально крупными капителями не удовлетворяли живописца, и он всю правую половину рисунка решает по-своему, превратив ее в легкую стройную лоджию с колоннадой. На выбор Шереметева он представляет так же и расцветку вековых дерев; левую сторону кулис и здания он дает в более мрачных таинственно-темных тонах с преобладанием синего, причем деревья представляют здесь фантастические заросли как бы переплетающихся тропических лиан, на правых кулисах деревья спокойнее, строже, листва их зеленоватая. Озеро перед храмом, спокойное у Депре, принимает у Фунтусова причудливые очертания водной поверхности, заросшей фантастическими растениями, спутанными водорослями, а самая кавалькада вооруженных всадников перед храмом с развевающимися плащами и мантиями дает живое, яркое пятно в центре.

Интересно то, что Фунтусов стремится дать на своем эскизе и светотени, которые отсутствуют у Депре. Общее впечатление от эскиза Фунтусова очень красочное.

Такая цветистость вполне понятна и закономерна у крепостного живописца, которому близка была цветовая гамма народного лубка. В этом эскизе Фунтусова наряду с воспринятыми классицистскими элементами чувствуется влияние еще старой барочной живописи: спутанность кавалькады, изгибающиеся линии торсов коней и всадников, волнующиеся, пышные складки ярких одежд и, наконец, извивающиеся линии мощных дерев; вместе с тем, во всей

цветовой гамме чувствуются, безусловно, русские народные мотивы. Таков же Фунтусов и в других дошедших до нас эскизах к «Фреде» с их фантастикой и ярким колоритом.

Крепостной живописец Семен Алексеевич Калинин (1769—1824 г.). Ранние годы художника нам не известны. По исповедным книгам Останкинской церкви имя его встречается с 1787 года. Восемнадцати лет он женился и имел 6 человек детей. Средний сын его Иван тоже стал живописцем и известен нам как иконник, который написал в 1836 году по заказу Д. Шереметева за 270 руб. 12 икон для интересного ампирного иконостаса, созданного по проекту крепостного архитектора Прахаева[1], для левого придела Останкинской церкви.

Документальные сведения о Семене Алексеевиче имеются от 1797 года: в шереметевском домовом штате он состоял живописцем, имел в это время четырех детей и получал наивысший из трех театральных живописцев оклад жалования—25 рублей в год. В его декорациях шла опера «Венецианская ярмарка»: «Комната лиловая Семенова на 3-х кулисах» и 2-я сцена в балете «Инесса де Кастро».

Известно также, что он писал вместе с Валезини, Фунтусовым и Мухиным декорации к опере «Два сильфа»[2]. Среди останкинских декораций находилась его декорация «пещеры на 4-х кулисах»[3].

В настоящее время судить о творчестве художника, к сожалению, приходится лишь по одному сохранившемуся эскизу[4]. Этот эскиз, написанный в тонах светлой сепии, изображает архитектурный пейзаж с эффектной боковой перспективой, на переднем плане огромный бассейн для купанья. Кружала свода над бассейном поддерживаются колоннадой. Сзади широкий просвет на морскую бухту с маяком и плывущими кораблями. От всей композиции веет романтизмом, преобладают безусловные ренессансные традиции, и чувствуется сильное влияние Пиранези и Гварди. Весь антураж руин создает настроения, близкие к Гюбер Роберу. Яркий просвет в морскую даль, залитую солнцем, и фигуры купающихся женщин возвращают этот мертвый пейзаж к жизни.

Эскиз имеет подпись и дату. «Рисовал сей рисунок 1790-го года сентября 26 дня Семен Калинин».

Калинину же приписывался и другой эскиз из коллекций Останкинского музея, по размерам совершенно одинаковый и выполненный в таких же тонах сепии, изображающий лоджию. Он является копией с картины (масло) Ф. Алексеева (Госуд. Третьяк. галлерея), которая в свою очередь копировалась с Fr. Guardi «La Loggia» (оригинал в Венецианской академии). Но этот эскиз настолько выше по своему выполнению и так велика разница в манере письма, сравнительно с первым эскизом, что вряд ли мы имеем здесь дело с тем же художником.

---

[1] Усадебный архив № 2334, лист. 85. Иконостас Прахаева с иконами И. Калинина находится в музее Останкино.

[2] Отписки управителя Агапова — ЛОЦИА.

[3] Н. А. № 296.

[4] Собрание коллекций Останкинского дворца-музея.

Эскиз декорации XVIII в. С. Калинина

В. К. Станюкович, перечисляя крепостных шереметевских театральных художников, называет еще Семенова, о котором говорит, что «сведения о нем скоро теряются». Встречая в описях декораций указания «Комната Семенова», «Галлерея Семенова», мы выяснили, что это не был художник под фамилией Семенов, а автором этих декораций был Семен Калинин. (В документах XVIII века у Шереметева вообще дворовые люди назывались иногда не по фамилии, а по отчеству.)

С. А. Калинин работал во всех шереметевских театрах, и в Москве, и в Кускове, и в Останкине, а в 1791 году его отправили вместе с Мухиным «в Марковский театр для писания декораций». Когда шереметевский театр перестал уже действовать, Калинина стали использовать на других работах в Кускове. В 1799 году вышло распоряжение: «присланных из Останкова живописцев Семена Калинина и ученика Николая Шемаева пустить во все покои его сиятельства вычистить картины и портреты, а по окончании выслать обратно в Останкино»[1].

Дальнейшая работа его нам не известна. Жил он тогда в Останкине, умер 55 лет. Об ученике его Николае Шемаеве сведений очень мало. Видимо, он был не только его учеником, а считался в учениках у всех трех домовых художников: Мухина, С. Калинина и К. Фунтусова. В 1795 году Николаю Шемаеву и К. Фунтусову строго предписывается графом «быть всегда трезвым, безотлучным и в должностях исправным, а за неисправность и за отлучки будут оштрафованы, да и прибавки лишаться». В 1799 году, как мы уже говорили, он вместе с Калининым был послан в Кусково для расчистки картин и портретов. Жалование он получал значительно ниже остальных крепостных живописцев: в 1797 году, когда Калинин получал 25 руб. в год, К. Фунтусов—20, Николай Шемаев—лишь 5 руб. в год.

В сохранившихся сведениях о штатах Останкина в 1802 году[2] он и К. Фунтусов названы малярами. Этот термин был тогда употребительным и в отношении живописцев. Однако не исключена возможность того, что по закрытии театра за ненадобностью эти живописцы и в действительности использовались на разного рода малярных работах. Фунтусов получал в это время «жалования 32 руб., за припасы—51 руб. 54 к. Всего 83 руб. 54 коп. в год, а П. Шемаев жалования 11 руб. 70 к. в год, за припасы 25 руб. 77 коп., а всего 37 руб. 47 к.», то есть вдвое меньше Фунтусова. Из работ П. Шемаева до нас ничего не дошло и, вероятно, больших самостоятельных работ ему, как ученику, и не поручали.

Монтировочные работы по установке декораций всегда исполнялись главным механиком сцены и машинистом Ф. И. Пряхиным (см. сведения о нем в главе по машинизации театра).

Мы перечислили здесь тех шереметевских крепостных живописцев, которые имели непосредственное отношение к театру. Живо-

---

[1] Отголоски XVIII века, вып. XI.
[2] К. Виноградов. «Останкино». Москва. 1929.

Эскиз декорации XVIII в., приписываемый С. Калишину

писно-декоративные работы по оформлению дворцов и павильонов выполняли еще раньше художники старшего поколения.

Это—Петр Григорьевич Красовский, известный нам по кусковским плафонам и интересным десю-декорам, сохранившимся в Останкине, и Иван Петрович Аргунов, прекрасный портретист середины XVIII века. Когда в 1750 году «канцелярия от строений» решила пополнить недостаток казенных художников для росписей в царскосельском дворце и в новом театре, было разрешено известному живописцу-декоратору Валерьяни «брать живописцев сколько и где в казенных и партикулярных домах есть», и в поданной ведомости живописцем-декоратором Перезиотти с резолюцией «оных имеющихся в Москве живописцев для самонужнейших живописных работ в царское прислать» [1]—значилось имя живописца графа П. Б. Шереметева «Ивана Петровича Рогунова». К сожалению, совершенно не известно, какие живописно-декоративные работы он выполнял в Царскосельском дворце. Лишь в дворцовой церкви дошла до нас интересная подписная икона Иоанна Дамаскина. Сохранившееся от него довольно большое художественное наследие характеризует его как выдающегося портретиста. Декоративная живопись его нам совершенно не известна, а к работе над театральными декорациями, надо полагать, он касательства не имел.

Петр же Григорьевич Красовский, судя по его десю-декорам, очевидно, прошел театральную школу декоративной живописи, и эта декоративная манера письма ясно чувствуется в его работах, особенно более ранних.

Из вольных русских живописцев-декораторов Шереметев приглашал для работ в театре некоего Ивана Волохова. О нем сохранился лишь один документ—приказ от 6 ноября 1790 года, где говорится: «Живописцу прапорщику Ивану Волохову за исполнение декорации шедерной с горами—200 рублей; к голубым колоннам за 6 наддуг—20 рублей; за приписывание к плафону за раму 10 рублей; за кайму—15 рублей, за карниз—40 рублей, за пень с цветами 5 руб., за написание по атласу желтому из красок барсовой кожи—10 рублей, итого 300 рублей» [2]. Никаких декоративно-живописных работ Волохова в шереметевских коллекциях не сохранилось, поэтому нет никаких оснований для суждения о нем, как о художнике.

Из вольнонаемных декораторов-иностранцев более всего работал в шереметевском театре итальянец Валезини, декоратор театра Меддокса. До 1790 года сведений о получаемых им гонорарах за театральные декорации в шереметевском архиве не обнаружено. В 1791 году в июле ему было уплачено за декорацию галлереи к «Самнитским бракам» на 7 кулисах с 4 завесами 400 рублей, а в ноябре того же года ему снова за какие-то декорации выплачивается 770 рублей. В 1792 году за 8 декораций в Кусково он получает

---

[1] В. Станюкович. «Крепостные художники дома Шереметевых XVIII века» Научный архив музея Останкино, № 1739 (рукопись).

[2] Н. А. № 1051.

3000 рублей, и в 1794 году снова за декорации он в 3 приема получает 3035 рублей. В его декорациях шел целый ряд спектаклей: трагический балет «Инесса де Кастро», балет «Медея и Язон» (1791 г.), оперы: «Ренальд», «Дезертир», «Самнитские браки», «Эхо и Нарцисс» (1791 г.), «Венецианская ярмарка», «Два сильфа». Но спектакли тогда редко ставились в оформлении одного декоратора. обычно для отдельных сцен спектакля пользовались декорациями разных декораторов, так в опере «Венецианская ярмарка» в первом действии была устроена «комната лиловая Семенова (Калинина) на 3-х кулисах—изрядно убранное зало с тремя дверьми, с одной стороны зеркало, с другой клавесин», а во втором действии: «Город на 5 кулисах — театр представляет венецианскую площадь, убранную лавками, столиками, галантерейные вещи: шапки, ильяны, парики, позументы, платья, фрукты и конфекты и вид наружности венецианского моста высокого сделана Валезиным». Спектакль, как мы видим, шел в декорациях и Валезини и С. Калинина.

В перечне останкинских декораций указаны следующие декорации Валезини: «Лесная на 7 кулисах, сад на 4 кулисах, тюрьма на 5 кулисах, и при ней 5 наддуг, завеса и мост с аркой в Инесса де Кастро: галлерея на 8 кулисах в колоннах, палатка королевская на 2 кулисах от Ренальда; кабинет на 3 кулисах и завес с наддугой, лагерь и завес к Ренальду, лес, горы, завеса с побитым народом в Ренальде; лес, туча, завеса с молниею; подъемные облака на 2 проходах, которые закрывают весь театр в Ренальде; к балету Дезертир—горы с колоннами: лес, 5 гор, при горах мост, 2 колонны, деревянный домик, направо дерево и скамейка» [1].

Насколько доходчивы были декорации Валезини, и как высоко оценивались они современниками, можно судить по отзыву одного из очевидцев трагического балета «Инесса де Кастро», поставленного в 1792 году в декорациях Валезини. «Исправность в перемене декораций невероятная,—пишет он,—не можно приписать довольно похвал живописцу г. Валезини за искусство его и вкус. Первая колонадная площадь его огромна и приятна. Темница с коридором, вдали слабо от висячих по местам фонарей освещаемая, закоптелые и пыльные в ней своды, с железными решетками и затворами окошки, висячие цепи наводят ужас. Богато убранная галлерея в последнем действии с далеким искуственным проспектом, до окончания которого зрение едва-едва достигать может, совершенно хороша и величественна» [2].

К сожалению, из всего этого богатого наследия Валезини ничего не осталось. Мы можем судить о нем, как о живописце, только на основании дошедшего до нас плафона в зрительном зале Останкинского театра, который расписывал он в 1793 году, что известно по сохранившемуся приказу Н. Шереметева: «В Останкове в большом доме в партере для письма плафону, который будет писать Валезини, заготовить подмостки, а рисунок пришлется отсюда» [3] (Не-

[1] Н. А. № 226.
[2] «Российскій магазин» Ф. Туманского. 1792 г.
[3] Поведение за № 48 2.VI. 1793 г. ЛОЦИА.

Плафон зрительного зала театра Останкино, работы Валезини

тербург). Этот плафон не являлся творческим замыслом самого художника, который был здесь лишь исполнителем неизвестно чьего проекта, а его помощником в работе над этим плафоном был крепостной живописец Г. Мухин (см. выше).

Плафон дан в легких светлых тонах перлового, голубоватого, розового и палевого цветов. Крупная изящная розетка в центре окружена веерообразным орнаментом, образующим форму овала, от которого идут кругом легкие воздушные разноцветные гирлянды цветов, они очень тонки и изящны, веерообразные мотивы замыкают круг над зрительным залом. Кое-где в стороне разбросаны в виде изящных виньеток натюр-морты из музыкальных инструментов, свидетельствующие о назначении зала. Все очень живописно, просто, легко и изящно. Сама композиция плафона дана таким образом, что рисунок на плоском потолке совершенно иллюзорно создает впечатление столь излюбленной в стиле классицизма XVIII века круглой ротонды с воздушным купольным сводом. Боковые части плафона, к сожалению, несут на себе следы позднейшей записи. В XIX веке они, видимо, неумело и грубо были реставрированы. Живопись же сохранившейся центральной части плафона говорит о Валезини, как о хорошем рисовальщике классицистической французской декоративной живописи.

Из декораторов иностранцев кроме Валезини писали декорации для шереметевского театра еще следующие живописцы-декораторы:

Эскиз декорации XVIII в.
Ф. Гильфердинга

Итальянец Антоний Клаудо, получивший в 1790 году от Шереметева «за лесную декорацию на 16 кулис и храм—400 рублей».

Живописец Келлер, которому в июне 1790 года было приказано «из театральной суммы выдать 1000 рублей» и в августе того же года «за декорацию галлереи с колоннами, которая все развваливается, выдать 250 рублей».

Кроме того, мы уже упоминали о декораторе англичанине Гатфильде, который писал декорации к «Данаидам». В марте 1791 года ему было уплачено за написанные им какие-то декорации 1000 рублей, а в августе Шереметев снова отдает приказание «принятому в дом мой для театральной живописи англичанину Гатфильду в число определенного ему от меня жалованья выдать ныне 200 рублей». (О характере декораций Гатфильда см. выше.) Гатфильд в это время был постоянным штатным декоратором театра.

Кроме того, по сохранившимся документам известно, что в феврале 1790 года писал декорации «в кусковском театральном сарае» декоратор Гильфердинг. В 1791 году в ноябре Шереметев приказывает за декорации выплатить ему 560 рублей и за платье в балет «Эхо и Нарцисс» 224 руб. 40 коп.[1] От Гильфердинга сохранилось несколько подписных эскизов: серия его эскизов, выполненных тушью, к «Американскому балету» дает не только декорации и кулисы, но изображает и мизансцены. Сохранились еще 2 акварельных проекта триумфальных сооружений, написанных Гильфердингом к постановке героической оперы, прославляющей победу

[1] Н. А. № 1051.

ная Турцией,—«Взятие Измаила». Один из них имеет подпись: «Frid. Hilferding Mertz, 1785». Он представляет собой акварельный набросок, выполненный в светлорозовой и голубой гамме. В центре—колонна, увенчанная короной со спускающимся шатром, покрывающим окруженный лаврами вензель Екатерины II. Кругом несколько обелисков, тоже увенчанных коронами, фоном является вид на высокую крепостную стену с нишами. Другой эскиз дан в иной несколько трактовке, но в том же роде: на центральном памятнике помещены портреты героев Измаила, внизу сцена, рисующая апофеоз взятия Измаила. Эскиз этот подписной, датирован июлем 1787 года.

Высказывавшееся ранее мнение[1] о том, что эти эскизы принадлежат известному венскому балетмейстеру Францу Гильфердингу (1740—1768), который был одним из первых представителей трагической пантомимы в балете и с 1758 года работал балетмейстером в Петербурге, лишены каких бы то ни было оснований, так как последний в 1765 году снова вернулся в Вену, где вскоре умер. Эскизы же эти, подписанные тоже Ф. Гильфердингом, имеют даты, как мы уже видели, 90-х годов. Автор эскизов был лишь однофамильцем великого балетмейстера, декоратором, который подвизался в качестве театрального живописца в театре Меддокса. Судя по сохранившимся эскизам, это был не только хороший рисовальщик, но и хороший постановщик. Его эскизы имеют всегда центральную перспективу, с кулисами симметричными и параллельными сцене, на открытой широкой площадке между первыми 2—3 парами кулис изображают живописно расположенные мизансцены типичного для XVIII века кордебалета. Эти мизансцены чрезвычайно характерны с их приемами расположения танцовщиков кордебалета и солистов, с их костюмами, жестами и пр. Все это делает их ценнейшими документами, отражающими постановочные приемы в балете конца XVIII века. В других эскизах Гильфердинга чувствуется богатство выдумки, уменье создать впечатление помпезности зрелища.

Мы перечислили всех тех живописцев-декораторов, работа которых в шереметевском театре известна документально. Невыясненным остается вопрос об участии предшественника Гонзаго на русской сцене—известного театрального живописца Франческо Градицци. В. Станюкович считал и его шереметевским декоратором, основанием для этого послужил обнаруженный им эскиз, подписанный Ф. Градицци, в художественных коллекциях «Фонтанного» дома в Петербурге. Этот эскиз представляет собой карандашный набросок декорации военного лагеря у крепостных стен. Кулисами служат расположенные в ряд первые пары лагерных палаток. Интересно сравнить его с написанной в те же годы декорацией военного лагеря Mörek'ом для Дроттнингольмского театра. В них много общего, но лагерь Градицци более прост и строг в сравнении с пышной декоративностью Mörck'а и построен на угло-

[1] В. К. Станюкович. «Домашний крепостной театр Шереметевых XVIII века». Ленинград. 1927 г.

Эскиз Гильфердинга (XVIII в.)

Эскиз декорации к «Американскому балету»
Гильфердинга (XVIII в.)

вой перспективе. Прекрасно дана монументальная зубчатая крепостная стена с бойницами и башнями. Чувствуется, что Градицци использовал здесь архитектурные мотивы старинного русского зодчества.

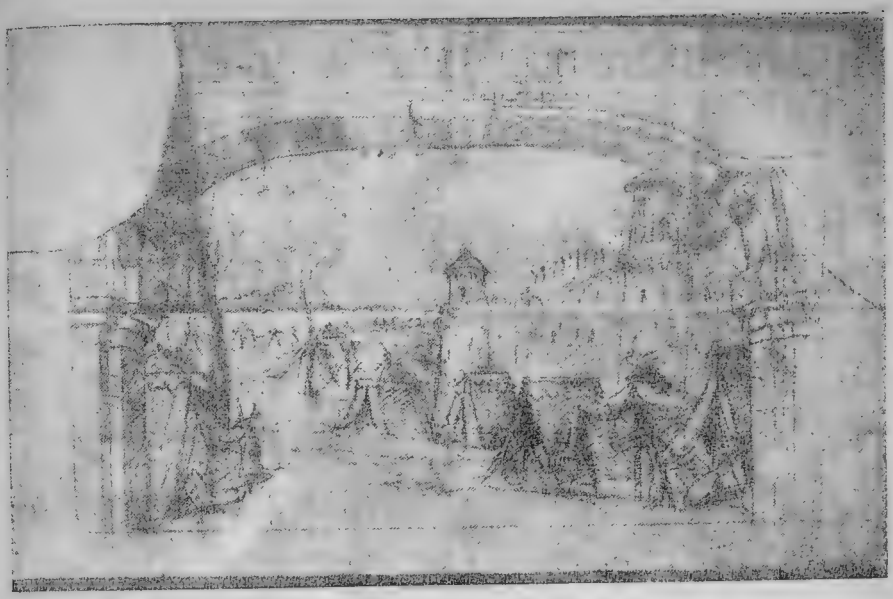
Среди шереметевских коллекций сохранились еще три эскиза декораций, написанные неизвестным нам художником Фаентесом. На одном изображен внутренний вид усыпальницы, на другом—темница[1] и на третьем—архитектурный пейзаж с дворцом или храмом, перед которым на высоких постаментах стоит ряд сфинксов с горящими светильниками на головах[2]. В правой стороне памятник в виде обелиска и жертвенник с пылающим огнем, у подножья расположены полуразрушенные надгробья. Рисунок дан в розовато-голубых тонах. От всей композиции веет романтикой. Автор причудливо сплетает воедино и египетские мотивы, и мотивы ренессанса с классическими мотивами.

Имелся в шереметевских собраниях фонтанного дома, по словам В. К. Станюковича, «интересный лист, подписанный Тома де Томоном, изображающий шествие среди грандиозных египетских зданий». Этот эскиз нам не известен.

Было также несколько эскизов декораций Джузеппе и Карло Галли Бибиены. Два из них находятся и ныне в коллекциях Останкинского дворца-музея.

---

[1] Этнографический музей в Ленинграде.
[2] Музей Останкино.



Эскиз декорации лагеря Ф. Градицци

Эскиз Джузеппе Бибиены (1696—1757) представляет вид на дворец с предлежащим регулярным садом. Рисунок дан в прямой перспективе. Огромное барочное здание дворца является центром заднего фона. Купы деревьев со статуями на постаментах и коврами причудливо разбитого газона, расположенные правильными параллельными рядами к краю сцены, составляют кулисы. Самый пейзаж здесь дан как «построенный пейзаж», представляющий единое целое с архитектурой. Пышным барокко веет от всего рисунка; и здание дворца, и регулярный парк с замысловатыми извивающимися коврами газонных растений и фонтаном, и парковая скульптура, и преобладание ярких сочных красок — все это ставит его в ряды характерной поздней барочной декоративной живописи. Второй эскиз, подписанный Бибиеной, дан в угловой перспективе. Это тоже гравюра с изображением внутреннего вида темницы.

Гравированными эскизами широко пользовался шереметевский театр, о чем также свидетельствует переписка с Иваром. В библиотеке Шереметева имелось 16 тетрадей, так называемых «Estampes théatrales», с 95 эстампами. Кроме того, была еще в 3 экземплярах любопытная книга Бибиены в 2 томах под названием «La poupée par M-r de Bibiena»[1].

Подписной эскиз Карла Бибиены (1728—1778) представляет собой рисунок тушью с изображением в прямой перспективе фантастического храма Нептуна. Легкие аркады замыкают централь-

[1] Опись библиотеки, находившейся в Москве на Воздвиженке в доме графа Д. Н. Шереметева до 1812 г.

Эскиз декорации XVIII в. Фаентеса

ную полуротонду со статуей Нептуна, оставляя сверху как бы широкий compluvium. Чрез амбразуры сквозят купы зелени. Весь этот легкий таинственный храм орнаментирован не то раковинами, не то водорослями; из стен, колонн и самого постамента бьют фонтаны. Здесь нет уже той монументальности, которую мы видели в предыдущих эскизах Джузеппе Бибиены, что характерно для художника позднего барокко. От рисунка веет нарядностью и фантастикой. Весьма возможно, что этот эскиз сделан был специально для шереметевского театра в те годы, когда Бибиена работал в Петербурге.

Итальянская барочная живопись в России занимала в свое время большое место, и шереметевский театр в ранние годы своего существования не мог стоять вне этих влияний. Живописные приемы Валерьяни, Перезинотти и их последователей, естественно, находили отклик особенно в старом кусковском театре.

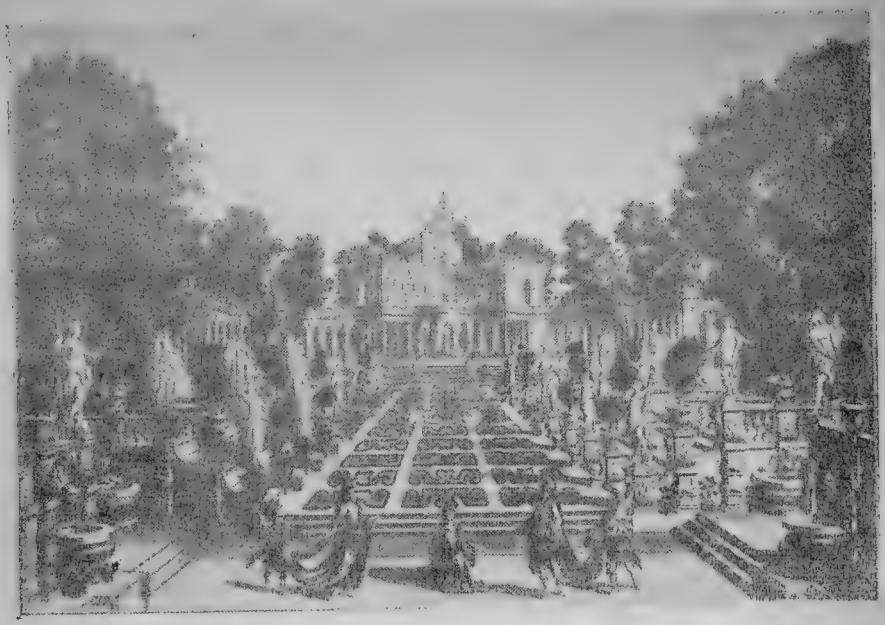
Среди уцелевших эскизов обращает на себя внимание один эскиз тюрьмы, написанный акварелью в коричневатых тонах сепии с надписью на обороте «по проекту И. П. Шереметева». Рисунок отличается большой смелостью и художественностью выполнения, знанием перспективы и воспроизводит заброшенную и разрушающуюся средневековую темницу с железными цепями у стен

Эскиз декорации XVIII в. Дзузеппе Бибиены

и решетками на окнах. Что значила эта надпись на обороте, сказать трудно, но сам по себе эскиз чрезвычайно интересен и высокохудожественен.

Слабо затронутым остается вопрос о цветовой гамме декораций. Очень интересно освещены эти моменты по материалам уцелевшего собрания декораций Дроттнингольмского театра. Как сохранившиеся фрагменты и эскизы шереметевского театра, так и аналогичные материалы Дроттнингольма говорят нам о том, что преобладающими тонами в декорациях были светлые: розовые, голубовато-зеленые, перламутрово-серые, бурые и охристые краски, взятые в теплых тонах. Небо на заднем фоне бывало бледноголубым и розоватым, реже более глубоко синим с белыми облаками. Морские волны—серовато-зелеными с серебряными гребнями, берега—серыми или золотисто-бурыми, колоннады тонировались то под смарагдо-зеленый, то под голубоватый мрамор. Здания дворцов, храмов бывали светлые, иногда с легкой примесью охры. Резные украшения интерьеров бывали желтыми под золото. Примером цветовой гаммы в декорациях комической оперы может служить следующее описание из театра Дроттнингольма:[1] «Установка дает помещение фермерского дома, проходящее по двум этажам. Декорация арьер-

[1] Agne Bejer. «Дроттнингольмский и Гриппсгольмский дворцовые театры», таб. XXX. Швеция, 1933 г.



Эскиз декорации XVIII в. Джузеппе Бибиены

сцены изображает кирпичную стену с кое-где отвалившейся серо-желтой штукатуркой, причем обнаруживается кирпич. В средине обыкновенная театральная дверь серая с такого же цвета рамой. Оконные рамы тоже серые, направо стол, две буро-желтого цвета корзины с зеленью и овощами зеленого и зеленовато-оранжевого цвета. Наверху полка с оловянной посудой, медной ступкой и жестяной посудой голубовато-зеленой окраски. Кухонная печь, типа очага с трубой и зонтом, над огнем очага кухонная посуда. Налево желтого цвета стул, светложелтая соломенная циновка с голубыми лентами, кровать с кирпично-красным покрывалом и светлого цвета подушками на голубовато-зеленом изголовье. Полог тоже голубовато-зеленый. Над кроватью размещена глиняная посуда желтого, красного и зеленого цветов. Еще выше лестница без перил, нарисованная желтой охрой. Позади всего, в правом углу кирпичная стена сходится с темножелтой деревянной стеной, которая и далее продолжается на ближайшую кулису. Стена одного цвета с потолочными балками, только немного потемнее. На передней кулисе этот цвет переходит в более густой ржаво-бурый. С правой стороны видны разные вещи, подходящие по окраске к декорации арьерсцены. Богато украшенная гитара, ярко-желтая, висит на ленте. Левые кулисы с окнами, в которых виднеется ярко-голубое небо с беловато-желтыми облаками. Общая окраска установки—смесь теплой охры с более холодными голубовато-зелеными тонами». Надо полагать, что и на шереметевской сцене подобного рода декорации с интерьерами к таким операм, как «Роза и Ко-

Эскиз декорации XVIII в. Карло Бибиены

лас» и пр., давались в тех же тонах. В этом нас особенно убеждают сохранившиеся фрагменты декоративных росписей в Останкине с преобладанием светлых теплых тонов, столь характерных для стиля классицизма XVIII столетия. Ту же цветовую гамму мы видим на театральных эскизах, исполненных клеевой краской по холсту крепостными художниками Апраксина для театра в Ольгове[1].

Кроме завесов, то есть задников, написанных на холсте, кулис, паддуг и облаков, в театре имелся и ряд объемных декораций: бумажные расписные колонны, лестницы с балюстрадами, палатки, обтянутые холстом и бумагой, морские волны—тесовые и досчатые, по которым ходит корабль, горы, деревья, обтянутые бумагой и расписные, ширмы, избушки, плетни, камин, кусты и мостики. К таким же объемным декорациям следует отнести и сохранившиеся в Останкинском театре порталы двух ложных дверей с резными створками и фризом с изображением резвящихся путти, а также со сфинксами и урной на порталах. Эти нарядные двери являются чрезвычайно легкими, разборными; они могли в любой момент быть передвинутыми на сцену в качестве декорации.

О такой переноске из зал дворца различных предметов на сцену мы уже ранее упоминали. Театральной бутафорией и реквизитом шереметевские театры были богаты. В описях Кусковского и Останкинского театров имеются об этом сведения по целому ряду спектаклей.

В Кускове более подробно указана бутафория к 3 постановкам. Среди них особенно интересно описание бутафории к опере «Отъезд псовой охоты». Кроме некоторых предметов убранства интерьера: столика круглого, красного дерева на одной ножке, зеркала в раме красного дерева, 3 зеркал туалетных и аспидной доски указана еще корзиночка и «при ней разные цветы», и очень много дорогого оружия: «42 шпаги с эфесами стальными и медными, из них 14 офицерских, 25 штатских, одна с золоченой насечкой на лезвие, другая с золоченым медным эфесом со вставленными стразами, третья с серебряным золоченым эфесом, убранным каменьями, белыми и светлоголубыми с отливом, 10 кортиков с медными высеребренными и костяными зелеными эфесами, 7 палашей, причем на одном из них «герб российский», 39 сабель железных с оправленными медью ножнами, 30 сабель деревянных фальшивых (бутафорских), 24 ружья, 4 ножа в кожаных ножнах со стальной оправой и 5 бичей, обшитых красной кожей и 1 копьецо жестяное».

Собственно говоря, из всего этого театрального оружия бутафорией были лишь 30 деревянных сабель, 5 бичей, да жестяное копьецо, все же остальное оружие было выделено для постановок из оружейной комнаты дворца.

Вполне понятно, что наполеоновские войска значительную долю именно такого театрального оружия могли похитить в 1812 году из Останкина.

---

[1] Коллекции Останкинского дворца-музея и музея Дмитровского края, г. Дмитров, Моск. обл.

Эскиз декорации темницы неизвестного художника, по проекту П. П. Шереметева

Портал переносной двери

Шереметев нередко обращался за советом к Ивару о том, как должен быть вооружен тот или иной герой. К опере «Диана и Эндимион» Ивар сообщает, что «принято трех фурий, стоящих во главе адских сил, выделять следующими атрибутами: распрю—факелом, ненависть—змеями и мщение—кинжалом».

К сожалению, лишь к немногим постановкам у Шереметева указано в описях, что имелось из реквизита. Этот ценный перечень, характеризующий театральные постановки XVIII века, мы решаемся привести здесь полностью.

К опере «Февей» указаны следующие предметы и вещи: «два дивана мягких, обшитых голубым стамедом и алою бомбой, 4 кресла и стул золоченые, обшитые белой парчей и алой бомбой с позументом и кистями мишурными, 2 круга, обтянутых парчей, 4 картины, написанные на холсте, из них 2 с дамскими персонажами, 3 с написанным арлекином и 4 с 2 персонами и купидоном; 25 корзиночек кореневых и корзина с цветами, 2 жестяных ночника, деревянная самопрялка, завес от окошка распашной, 3 чучела гусей, 2 куклы, набитые сеном в платье белого стамеда, 2 меха кузнечных, 4 белых бумажных пера и 7 шпаг с медными эфесами и ножнами».

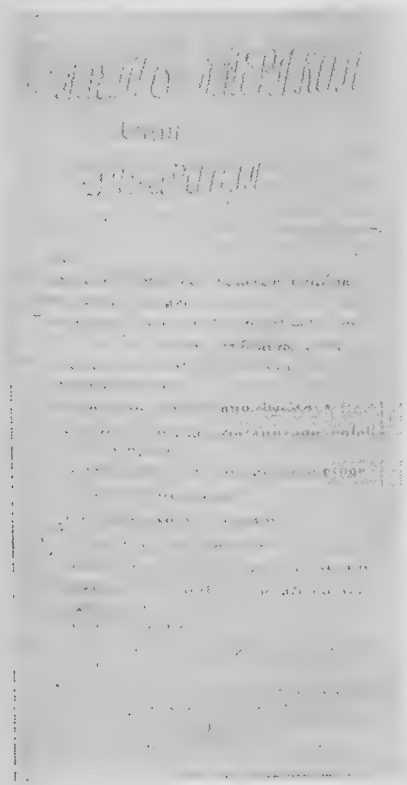
К балету «Инесса де Кастро» указана маленькая бандурка, 2 жестяных цепи, 2 зеркала—одно стенное, другое туалетное с креповым покрывалом на розовой тафте, 15 цветов разных бумажных и 2 покрывала кирпичного цвета.

К балету «Медея и Язон» указана «бумажная шкатулка, оклеенная красной мишурой, снаружи убранная белыми бусами и зелеными и голубыми каменьями, в ней алая дурандовая подушка, обшитая позументом с кисточками».

И к разным другим спектаклям указаны кожаные седла, 5 барабанов, 10 бубенчиков, бандура, корзинки, обшитые тафтой белой и голубой с цветами, барсовая кожа, деревянная кукла в мит-

калевой рубашке с лентами, мебель, цветы, покрывала, бумажные гирлянды и пр.

В театре Останкино более подробное описание бутафории и реквизита имеется к двум спектаклям. К опере «Самнитские браки»: «4 подушки малиновые бархатные с позументом и кистями, часы большие карманные с жестяной цепочкой, очки большие, оправленные жестью, кошелек шелковый, 2 медальона на политурной бумаге с белыми шелковыми лентами и бантиками, 8 табакерочек деревянных, 2 цепочки часовые семплеровые, 30 шелехов медных красных, в шелковом пестром кошельке, 20 лавровых венков из зеленой тафты, в том числе один с хрустальными белыми каменьями и один венок и букет из розовой тафты; 84 щита бумажных железного цвета, с пуговицами медными, 4 щита, оклеенных белым глазетом и 1 щит белого железа с медными красными пуговицами, 32 деревянных кинжала, 25 ружьев, 12 турецких знамен, из них 8 с холстиною, а 4 с хвостами лошадиными, 216 змеев разной меры и 1 кожа барса».



Декорации. Документ из архива Шереметевых

К опере «Взятие Измаила»: «бумажных палаток 2 штуки, и еще одна палатка бумажная, расписная, 8 штук холста от палаток и 5 штук бумажных, трен и лесенка к нему деревянная, обитый малиновой крашенинной диван, 14 чехлов со стульев крашенинных малиновых с опушкой белой крашенинной, стальная сабля с лезвием, имеющим золотую насечку с эфесом, убранным белыми, голубыми и красными каменьями в ножнах, оклеенных черной кожей, с оправой медной золоченой; стальной нож с золотой насечкой и костяной ручкой в ножнах красной кожи и 2 кинжала: один с ручкой черного дерева в красных кожаных ножнах с медной посеребренной оправой, другой с ручкой, убранной разных цветов каменьями в ножнах, оклеенных зеленым бархатом с медной посеребренной оправой, маленькая флейта, 22 гирлянды, розовые и зеленые тафтяные, и курительных глиняных белых трубок 125 штук».

К опере «Два философа»: «месяц со звездами», оклеенный бумагой и раскрашенный, и пузырь хрустальный для показания месяца».

К опере «Армида» значилось: «три двери из холста, 10 штук от палаток, расписанные по холсту, 37 облаков бумажных, расписанных краской, чучело барса, двое расписных оконных ставень, ступки сходной лесенки с двумя балюстрадами, трон из досок и 8 расписных бумажных колонн».

К «Американскому балету»: «маленький бумажный расписной корабль, большой корабль, который разбивается, и самый большой корабль английский, две лодки бумажные расписные, два обелиска, 3 фонтана, деревянный трон, дождевой столб, оклеенный бумагой, 4 горы, оклеенных бумагой и расписанных, 20 волн морских, камень, на который садиться можно, 4 дерева бумажных, расписанных красками (одно, за которое привязывают человека, и другое, на которое влезает человек), двое ставень от окошек, штука от скамьи, написанная на холсте, и куст, 13 дубин, стрелы и колчаны, корзинка с фруктами и 11 венков зеленых в руки»; и к разным другим спектаклям: «пистолеты, мушкатончики, щиты бумажные с золотой резьбой, пудреницы, чернильницы, кошельки, золоченая корзинка и золоченая жаровня, разноцветные букеты из петушьих перьев. В алом сафьяновом футляре на черном атласе и голубом бархате 2 стразовые скляважа, оправленные в серебро с подвесками и кисточками, две медные музыкантские тарелки, деревянный рожок, обшитый зеленой тафтой, барабаны, тамбуры, турецкая музыка с бубенчиками и колокольчиками, мебель, чехлы, мягкие тюфяки, драпировки, покрывала и зеркала, 17 весел, орел золоченый, 40 трубок с бумажными факелами и 35 трубочек маленьких жестяных, гирлянды, колоски ячменя и пр.; сундук со щитами и змеями, сундук со щитами и кинжалами, кулек с цепями жестяными невольничьими и 3 театральных золоченых колесницы с резьбою и прибором». Одна из этих колесниц сохранилась доныне в театре Останкина.

Колесница из бутафории Останкинского театра

Подводя итоги всему вышеизложенному, мы должны отметить, что собрание декораций и бутафории шереметевских театров было, несомненно, одним из наиболее крупных и высококачественных; оно ярко характеризует состояние одной из наиболее передовых крепостных сцен XVIII столетия, создавших кадры собственных художников-декораторов, бутафоров и костюмеров.

ГЛАВА V

ТЕАТРАЛЬНЫЙ КОСТЮМ

Законодательницей мод в области театрального костюма в XVIII веке на Западе и в России была Франция. Еще в середине столетия там началась реакция против старых барочных традиций в костюме, стиравших и национальные, и временные, и географические признаки героев, выступавших, как правило, в традиционных французских париках и костюмах: актеры в кирасах из золотой или серебряной ткани с короткой юбочкой на каркасе «тонеле» и в шлемах, украшенных перьями, актрисы—в расшитых серебром и золотом корсажах с несколькими длинными широкими юбками из парчи на каркасе «панье», сковывающими движения тяжестью тканей, каркасом, своими объемами и обилием украшений.

Стиль классицизма (Людовика XVI) сказался и на театральном костюме, который, в свою очередь, начал видоизменяться в сторону большего упрощения, облегчения, большей строгости форм. Один из первых реформаторов костюма балетмейстер Ж. Ж. Новерр (1727—1810) в своих «Письмах о танце»[1] писал: «...тогда давали народни национальностей, все божества и все олицетворенные страсти невежественны, все характерные костюмы требовали подписи, которые указывали бы, что они собою представляют... роли крестьянок всегда играли в больших панье, и казалось непристойным появиться на сцену в ином виде... театральный костюм должен быть прост, многочисленные украшения портят его, всякие безделушки рябят в глазах... Найти верный костюм, удалить панье и маски из танца и действия, создать новую музыку для этого танца, требовать от него большой содержательности, большой правды, искать того, чтобы он говорил душе зрительными впечатлениями,—вот моя система». Вместе с тем, тот же Новерр, как представитель своей эпохи и класса, не был до конца последовательным в проведении своих новаторских идей в жизнь: «Слишком точный костюм,—пишет он

[1] Noverre «Lettres sur la danse sur les ballets et les arts». St. Pëtërsbourg. 1803 г.

далее,—был бы заблуждением, так как сплошь да рядом он не может нравиться, но есть при этом пределы, вне которых страдает истина».

Иными словами, костюм оставался еще весьма далеким от исторической правды, ибо, прежде всего, он должен был нравиться, ласкать глаз, он оставался попрежнему весьма условным и удерживал традиции былой роскоши.

Театр Шереметева в отношении богатства костюмов не уступал современным ему театрам Франции, не отставал он также и в отношении новаторских усовершенствований.

П. П. Шереметев с 1769 по 1773 год жил во Франции. Он лично знал Новерра и, будучи постоянным посетителем французских театров, был в курсе всех театральных новинок. Им была собрана замечательная театральная библиотека, в которой имелся целый ряд известных изданий специально по вопросам костюма, в первоздании были и новерровские «Письма о танце»; в 4 экземплярах имелся вышедший в Париже четырехтомник с цветными гравюрами «Костюмы и записки больших театров Парижа», 12 тетрадей цветных рисунков театральных костюмов; «Коллекция театральных фигур» с 24 гравюрами (Martin), четырехтомник (Bardon) с рисунками и гравюрами костюмов древних народов для употребления артистов»; гравированные портреты всех знаменитых артистов и комедиантов (с 121 гравюрой), «Книга трофеев, полезная для артистов» с цветными рисунками арматуры; известная книга Gillot «Новые рисунки одежды, употребляемой в балетах, операх и комедиях», в нескольких экземплярах было в библиотеке «Исследование о костюме и театрах всех наций как древних, так и современных» (Chery и Charnois).

В 1785 году Иваром было пополнено это собрание коллекцией рисунков новых модных причесок и 14 тетрадями «костюмов знатных людей всех народов». Наконец, с 1784 по 1792 год, ежегодно шереметевский театр обогащался новыми рисунками театральных костюмов, специально заказываемыми театральным живописцам и костюмерам Парижа: Фету, Лесажу и др., для целого ряда спектаклей. Иногда эти эскизы костюмов к той или иной постановке высылались в виде цветных рисунков, реже в виде гравюр и довольно часто в виде кукол, одетых в костюмы. За эти годы шереметевский театр приобрел через Ивара эскизы костюмов «к 23 спектаклям»:

1. К опере «Александр в Индии»—17 эскизов костюмов греческих и индийских (1790 г.).
2. К опере «Альцеста»—26 персонажей (1785—1786 г.) в рисунках.
3. К опере «Альцидор»—13 персонажей и 5 статуй в рисунках.
4. К опере «Атис»—5 фигурок (1787 г.).
5. К опере «Дидона»—9 персонажей в рисунках (1786 г.).
6. К опере «Диана и Эндимион»—21 фигура в костюмах (1790 г.).
7. К опере «Деревенский колдун»—4 фигуры (1790 г.).

8. К опере «Фанфан и Колас»—эстампы, изображающие костюмы актеров.

9. К опере «Нина»—6 фигурок (1787 г.).

10. К опере «Ричард Львиное сердце»—5 фигурок (1786 г.).

11. К опере «Орфей»—рисунки костюмов индийских послашников (1790 г.).

12. К «Севильскому цырюльнику»—декорации на экране с изображением действующих лиц.

13. К опере «Тарар»—рисунки 30 персонажей (1788 г.).

14. К опере «Федра»—10 фигурок (1787 г.).

15. К опере «Томирис»—16 главных костюмов (в рисунках) (1791 г.).

16. К опере «Эхо и Нарцисс»—4 фигурки в костюмах.

17. К опере «Рено» Шереметев просил выслать костюм Армиды с подробным указанием, как и из каких материалов должна быть сделана ее каска, а также костюмы амазонок, рыцарей-крестоносцев, латников, пастухов и гениев. В 1788 году для постановки «Армиды» Шереметеву были высланы рисунки 7 персонажей актеров и актрис, в том числе Армида в колеснице с тремя наперсницами, умирающий Адраст на носилках и 8 балетных костюмов (очевидно, тоже в рисунках).

18. К опере «Дарданус» (1787 г.)—фигурки волшебников из хора.

19. К опере «Кефал и Прокрида» высылались эскизы костюмов (1786 г.).

20. К «Царице Голкондской» (1786 г.)—фигурки царицы Алины, 8 офицеров.

21. К опере «Ифигения в Тавриде» Ивар выслал подробное описание костюмов главных действующих лиц: самой Ифигении, ее наперсниц, Дианы и Ореста.

22. К опере «Данаиды» было выслано в 1786 г. 30 кукол в костюмах и, кроме того, еще фигурка теней данаид и интересные описания костюмов детей с факелами Гименея, данаид и прочих персонажей, а также некоторые сведения о бутафории (см. ниже).

23. В 1784 году были высланы рисунки костюмов к опере «Самнитские браки», а через три года Шереметев в письме к Ивару, описывая удачный прием Екатерины и спектакль, устроенный ей, писал о том, что все «костюмы были сделаны по присланным из Парижа рисункам».

Шереметевский театр располагал также и всеми новинками по части украшений и косметики, которые также поступали ежегодно из Парижа. В 1787 году шереметевский театр получил 5 коробочек с цветами, гирляндами и украшениями, среди которых были цепь и аграф из 3 фальшивых бриллиантов, медная цепочка, выкрашенная толченым золотом, пояс и диадема для королевы, украшенные фальшивыми самоцветами, две коробки цветов батистовых, очень тонкой работы и самых модных и 12 прекрасных гирлянд роз из тонкой бумаги, а также шляпы для города и деревни, 150 фун-

тов лучшей пудры, несколько фунтов пудры без запаха для блошинок и 30 банок помады «лучших запахов».

В 1790 году снова было прислано два полных ассортимента театральных цветочных гирлянд, из которых один из батиста для корифеев хора и балета и второй из бумаги для рядовых хористов и кордебалета. Сюда входили и гирлянды для украшения одежды, цветные бандо, повязки, венки, браслеты и гирлянды и, кроме того, 72 букета прекрасных роз, венок из дубовых листьев, 10 дюжин разноцветных страусовых перьев, 2 дюжины пучков перьев цапли, а также ассортимент крыльев коршуна, которые вошли в моду для украшения женщин и корифеев сцены, и, кроме того, высылаются еще цветы: «2 ассортимента самой тонкой работы необычайной красоты в виде гирлянд и букетов», а также 3 больших костюмных гарнитура самоцветных камней, 2 дюжины черепаховых гребней для причесок, полдюжины приспособлений для шиньонов, несколько дюжин шелковых и нитяных чулок, куски лент и в огромном количестве косметические средства. Два с половиной пуда жидкой помады (с запахом: розы, жасмина, ванили, гелиотропа, туберозы), кроме того, еще 50 палочек различной помады другого качества и 2½ пуда пудры. В следующем году опять высылается 5 пудов помады «лучшего качества розовой флер-д'оранж, ванилевой, жасминной, а ля маршаль и о-буке»), около 1 пуда пудры, 6 больших черепаховых гребней и 100 аршин шелковых гирлянд из цветной бумаги.

Таким образом, в отношении костюма и украшений шереметевский театр стоял в исключительных условиях. На гардероб бросались огромные средства. По эскизам или моделям, получаемым от Изара, костюмы иногда заказывались во Франции у модного костюмера Лесаж, но большей частью они изготовлялись на месте в Москве и Петербурге. Из документов видно, что изготовлением балетных костюмов для шереметевского театра занималась мадам Козелли (учительница крепостного балета), которой в 1791 году Шереметев заплатил за сделанные ею платья для балета «Эхо и Нарцисс», «Самнитские браки» и «Царица Голкондская» 562 рубля 99½ копеек. В том же году за платье для балета «Эхо и Нарцисс» было уплачено 224 руб. 40 коп. еще живописцу Гильфердингу, возможно, только лишь расписывавшему некоторые костюмы, как это известно, например, о другом живописце Иване Волохове, которому было дано расписать для какой-то постановки желтый атлас под шкуру барса. Громадное же большинство костюмов изготовлялось собственными крепостными швеями и портными. Таким театральным портным у Шереметева был крепостной человек Яков Малышев, который в 1795 году приготовил роскошные турецкие костюмы для оперы «Взятие Измаила». Пять крепостных девушек в 1792 году были отданы для этого в обучение разным женским нарядам к модной портнихе M'elle Selé и одна девушка ей же была отдана в гладильщицы. В штатах театра числилось двое главных портных, один мужской и один дамский, 10 парикмахеров и 1 надзиратель гардеробов.

За 30-летний период существования театра у Шереметевых накопился, как мы знаем, огромный гардероб, который занимал тогда 265 сундуков и коробов.

В 1810 году в здании театрального сарая в Останкине хранился гардероб к четырем большим операм: «Измаилу», «Медее», «Армиде» и «Самнитским бракам», а в здании Останкинской «грелки» хранился гардероб московского «Китайского театра», состоящий из 87 сундуков для 14 спектаклей (для опер: «Самнитские браки», «Инфанта Заморы», «Ренольд и Армида», «Два сильфа», «Колдун», «Арсена», «Измаил», «Февей», к балету «Медея и Язон», «Инеста а ля кур», «Инесса де Кастро», «Ля Розьер», к комедии «Фанфан и Колас»)[1].

Гардероб кусковского театра в 1808 году, хранившийся в уборной мужской галлерее театра, состоял из 93 сундуков к 30 спектаклям: 14 операм, 11 балетам и 5 комедиям (к опере «Царица Голкондская», «Прекрасная Арсена», «Февей», «Инфанта Заморы», «Измаил», «Венецианская ярмарка», «Отъезд псовой охоты», «Самнитские браки», «Два сильфа», «Аземия», «Колокольчик», «Нина», «Лебедянская ярмарка», «Ренольд и Армида»; к балетам: «Дезертир», «Инесса де Кастро», «Инеста и Любен», «Ля Розьер», «Эхо и Нарцисс», «Инеста А-ля-кур», «Медея и Язон», к морскому балету, «Гишпанскому», «Купидону с гирляндами» и «Ванюше» и к комедиям: «Подражатель», «Арлекин», «Бославич», «Фанфан и Колас» и «Братом проданная сестра»[2].

Весь гардероб включал в себя около 5 тысяч различных частей театральных костюмов, за исключением поясов, кушаков, обуви и головных уборов. Сюда входили следующие 40 различных видов мужской и женской одежды: платья 650, юбки 613, кафтанчики 287, мантии 335, корсеты 272, лифы 16, фуфайки 28, кофты 8, шуган 3, шлафроки 8, роброны 4, полусалопчик 1, рукава 57, шемизки 44, душегреи 12, телогреи 22, передники и фартуки 77, нагрудники 26, мантильи 10, полонез 1, карако 2, фуро 14, рубашки 40, штаны и шаровары 1100, жилетки 267, кафтаны 200, камзолы 272, мундиры 106, сюртуки 20, фраки 16, шинели 2, епанчи 7, куртки 38, кирасы 30, латы 10, плащи 3, шубы 10, тюрюк 1, манишки 90; несколько сотен поясов и кушаков, несколько десятков фижм. Головных уборов насчитывалось свыше 1000, среди них шляпы соломенные, атласные, тафтяные, флеровые и пуховые, шарлотки, чепчики, капора, колпаки, шапки простые и гренадерские, картузы, каски, султаны, кивера, шишаки, чалмы, короны, клобуки и скуфеечки, шали, косынки, повязки, платки, наколки, шарфы и пр. Кроме того, до 100 различных масок, несколько десятков домино, несколько сот париков и свыше 1000 пар различной обуви: башмаков кожаных, атласных, лайковых, парчевых, шелковых и тафтяных, китайчатых и крашенинных, парусинных, стамедных; сандалий, черевик, чинкчуров, сапог кожаных, крашенинных, атласных

[1] Н. А. № 21. Опись Останкинского дворца. 1810 г.
[2] Н. А. № 1064. Опись Кусковского дворца. 1808 г.

и бархатных, котов деревянных, ботфортов, туфель и штиблет, а также свыше 300 пар чулок, большей частью шелковых, нитяных, парусиновых, замшевых, гарусных и «бельевых».

До 60 различных видов тканей употреблялось на пошивку театральных костюмов, среди них встречаются следующие названия тканей: затрапезная, кумач, крашенина, китайка, миткаль, коленкор, холст, полуситец, парусина, сырцовая, клеянка, бумажная, тканье, набойка, каразея, креп, камчатная, каламенковая, флапель и байка, саржа, плис и полуплис, полувигонь, ретиновая, травчатая, кенелевая, фанзовая, блондовая, иверглясовая, мухояровая, дуранда, сукно и полусукно, камлот, бомба, никепетовая, канифас, перюневая, гарненапелевая, гаритуровая или градитуровая, стамедная, шерсть, грезет, каземир, кожа и замша, тафта, шелк, флер, дымка, кисея, штоф, сырсак, глазет, парча, атлас, бархат, трип и пр.

Большая часть костюмов была из прекрасных дорогих тканей: парчи, глазета, бархата, атласа и тафты, сукна и шерстяных тканей.

К 1810 году весь этот гардероб, хранившийся в Останкине, пришел в плохое состояние: меховые опушки костюмов были все изъедены молью, и в 1817 году за ненадобностью все театральное имущество было куда-то продано с аукциона.

Наиболее полные сведения сохранились обо всем комплексе театрального костюма к русской опере на текст Княжнина с музыкой Паскевича «Несчастье от кареты»[1].

По словам С. Глинки, это была любимая опера Екатерины II, и театры в угоду императрице ее особенно усиленно популяризировали. Шереметев тоже поставил ее в своем кусковском театре.

Описание костюмов к этой опере свидетельствует о слабом приближении к историчности костюма, особенно простонародного. Если главные персонажи в этом спектакле—чета русских помещиков, галоманов Фирюлиных—более или менее законно выглядела на сцене парижанами, то их крепостные крестьяне совершенно противоестественно выглядели французскими пейзанами.

Костюм Фирюлина состоял из зеленого суконного кафтана и таких же штанов, отделанных серебряным газом, розового полусуконного камзола с такой же серебряной отделкой и блестящими пуговицами, лакированных сапог со шпорами и черной пуховой шляпы с плюмажем; при себе он всегда носил красивый кортик.

Госпожа Фирюлина была одета в полонез с зеленой камлотовой юбкой с розовой тафтяной вырезкой и зеленым камлотовым нагрудником, с такой же тафтяной вырезкой, как и на юбке. На ногах были шелковые чулки и башмаки с красивыми пряжками. Так были одеты господа. Странное на наш взгляд цветовое сочетание в костюмах зеленого с розовым для XVIII века было законным, так как тонировка давалась обычно очень смягченной и легкой.

Подстать самим господам были одеты их крепостные слуги. Молодая чета влюбленных Лукьяна и Аноты—крепостных дворовых людей помещиков Фирюлиных—выглядела скорей придворной

[1] Н. А. музея № 226.

камеристкой и камеражем маркизы, чем крепостной крестьянской девушкой и парнем.

Костюм Анюты состоял из корсета и шелковой юбки с канифиновыми и белыми полосами и с флеровым передничком, украшенным зелеными шелковыми лентами, на ногах чулки и башмачки.

Ее возлюбленный, крестьянин Лукьян, назначенный помещиком к продаже в рекруты, был одет в голубые камлотовые кафтан и камзол со штанами. Весь этот костюм был обложен по борту алыми лентами; на ногах были одеты чулки и черные кожаные башмаки с бантами.

Отец Анюты, несчастный, забитый старик крестьянин Трофим, был одет в крестьянский кафтан с камлотовыми синими штанами. Этот костюм был обложен палевым камлотом, к нему полагался такой же палевый камлотовый камзол. На голове—поярковая шляпа с желтыми лентами, на ногах—серенькие гарусные чулки. В руках он держал «простую деревянную трость».

От этого камзола, шляпы с лентами и гарусных чулок, конечно, далеко еще до подлинной одежонки крепостного мужика-лапотника.

Совершенно условный характер носил костюм шута Афанасия. Он был одет в стамедный кафтан и вишневый камзол с такими же вишневыми штанами. Весь костюм был украшен томпаковыми пуговицами в виде шишечек. На ногах—красные гарусные чулки и черные кожаные башмаки с пряжками. На голове черная поярковая шляпа, и ко всему этому наряду полагался еще длинный белый «галстух».

Особенно богат был костюм приказчика—плута и пройдохи Клементия, пожалованного барином именем Клемана. Одежда его состояла из белого суконного кафтана и штанов и алого суконного камзола с золотой сеткой, с обтяжными золотым позументом пуговицами и черной пуховой шляпы с таким же золотым позументом. На ногах были одеты чулки и башмаки с пряжками.

Близок к французским пастораям был костюм крестьянских девушек-пастушек. Одна пастушка была одета в корсет с розовой тафтяной юбкой, другая тоже в корсет с синей юбкой из такой же тафты, на ногах у обеих были чулки с башмачками.

Остальные персонажи пьесы в массовых сценах—крепостные крестьяне помещика Фирюлина—были одеты в серые попитошные кафтаны и штаны с каламенковыми полосатыми камзолами, обшитыми лентами, и имели круглые серые поярковые шляпы с разноцветными лентами.

Из всего этого описания следует, что в русской опере шереметевского театра костюм был хотя и очень далек от исторической правды, тем не менее имелись в этом направлении уже кое-какие сдвиги. На сцене появлялись чисто русские деревенские попитошные кафтаны, поярковые шапки и бороды. Однако все эти реалистические штрихи непременно прикрашиваются: камзолы, шляпы с лентами, башмаки с пряжками делали костюм более нарядным и привлекательным для глаза.

Значительно более реалистический костюм, взятый из русской действительности, описан в опере «Притворная любовница». Главное действующее лицо — Семил — был одет в синий мундир, кафтан с аксельбантом, красный суконный камзол и штаны с серебряным аксельбантом и шнурками. На нем была гренадерская шапка, он имел «большие медвежьи усы», а на ногах у него были, как говорится в описи, «смазные сапоги с раструбами».

В русских операх, как «Взятие Измаила» (на текст Потемкина с музыкой Козловского) и «Февей» (по сказке Екатерины II, с музыкой Паскевича), которые изобиловали массовыми сценами, демонстрировавшими героические подвиги и славу русского народа, выступали представители разных народностей, населявших Россию: калмыки, татары и пр., костюмы которых отличались большой роскошью; были попытки передать и некоторые национальные особенности костюма[1]. Так, мамушки и няпюшки, окружавшие царевича Февея, были одеты в парчевые голубые душегрейки, обшитые позументом, флеровые юбки на крашенинной подкладке с нашивкой на подоле по зеленой тафте цветов, в парчевые красные кокошники, обшитые белой мишурной сеткой. Девушки были в ярких крашенинных платьях, обшитых позументом, с фартуками, украшенными лентами, и в мишурных белых повязках с бусами. Бархатные кафтаны слуг сибирского царя были опушены мехами заячьими и куньими и убраны фольгой и разноцветными каменьями. В большом списке всевозможных одежд, перечисленных в гардеробе к опере «Февей», значатся: платья с юбками, душегрейки, лифы, нагрудники, фуфайки, куртки, кафтаны, и среди всего этого ассортимента русских нарядов вместе с тем встречаются чужеземные камзолы, шлафроки и мантии. Из крестьянских костюмов к опере «Февей» указан лишь один: «кафтан крестьянский из зеленого стамеда с гасиком мишурным красным и портки затрапезные, полосатые».

В опере «Взятие Измаила» мужских крестьянских костюмов было несколько: «платье крестьянское китайчатое голубое с позументом мишурным красным, к нему штаны китайчатые, кушак алый китайчатый, с красной мишурной бахромой и голубым русским кафтаном, с грезетовым полукафтаньем, отделанным серебром». Остальные «крестьянские» кафтаны к этой опере были сделаны из крашенины, китайки и камлота разных цветов. К ним были специальные крестьянские шапки камлотовые и китайчатые с позументом и с черной овчинной опушкой.

Обувь, к сожалению, неизвестна, так как по большей части она хранилась отдельно от костюмов в особых коробах, вся вместе к целому ряду постановок, без указания, к каким именно пьесам. Из крестьянской обуви там были деревянные коты и черевики.

Большой ассортимент русских костюмов указан к опере «Лебедянская ярмарка»: «22 телогрен китайчатые, стамедные и атласные, алые, зеленые и голубые (проймы, полы и по подолу во-

[1] Н. А. музея № 1064.

круг обложенные позументом с медными пуговицами); к ним юбки яркие, камчатные, камлотовые и стамедные»; в описи значится еще шелковый шугай: род кофты с длинными рукавами и сборками сзади—типичный русский старинный наряд северной и средней полосы России.

Все эти костюмы к русским операм носили своеобразный характер; они до известной степени приближались к национальному костюму, видоизменяясь согласно требованиям эстетики XVIII века.

В самом театре над оформлением спектакля проходила, несомненно, большая творческая работа. Для французских опер костюмы обычно изготовлялись по образцам, присылаемым Иваром. Было стремление поставить спектакль на крепостной домашней сцене с возможным приближением его оформления к постановкам в театрах Парижа, как это было, например, с постановкой опер «Армиды», «Самнитских браков» и др. Над оформлением русских опер вся работа велась на месте.

К сожалению, дошло до наших дней только несколько французских книг о костюме из старых собраний Шереметева. Кроме них, представление о характере театральных костюмов XVIII века дает уцелевшая из шереметевского собрания серия небольших рисунков актеров в театральных костюмах, выполненных маслом по холсту (хранящаяся ныне в Гос. театральном музее). Она состоит из 30 рисунков и была приобретена Бахрушиным в Останкине у одного из бывших дворовых людей Шереметева. Весьма возможно, что здесь мы имеем дело с какими-то остатками иваровских посылок. Некоторые из этих рисунков имеют подпись художника Marianne Kirzinger и дату—1786 год.

В этой серии один рисунок напоминает русифицированный костюм боярина в кафтане, подпоясанном широким кушаком. Кафтан имеет характерную обшивку ворота и рукавов галуном, такой же галун в виде петлиц идет до низу по борту кафтана. На голове невысокая меховая шапка, на ногах сапожки. Во всем этом наряде чувствуется стремление придать фигуре национальный местный колорит.

Все эти рисунки представляют характерные образцы театрального костюма XVIII века, созданного под сильнейшим влиянием французской моды, захватившей приоритет в театрах Запада и России.

Характерны описания такого рода костюмов в шереметевском театре к опере «Колдун»: главную партию пастуха Альцеда исполняла первая артистка крепостной труппы П. Жемчугова. На ней был одет пастуший голубой тафтяной кафтан, выложенный по борту городками, с палевой тафтяной вырезкой; фуфайка и штаны были тафтяные палевые с голубым. В другом действии она была одета в голубой тафтяной кафтанчик с тафтяной алой вырезкой, с такими же тафтяными алыми рукавами с буффами; камзол и штаны были тоже тафтяные алые с голубым. На голове—серая пуховая шляпа с красной мишурной лентой. На ногах—чулки и черные кожаные башмаки на красных каблуках и с пряжками.

Пастушка Пальмира, роль которой исполняла крепостная актриса Изумрудова, была одета в такой же нарядный голубой кафтан с тафтяной голубой и палевой юбкой. В другом действии на ней были надеты корсет и юбка голубые тафтяные, с алой вырезкой и флеровыми манжетами. Сам колдун, роль которого играл крепостной актер Иван Николинский, был одет в алый камлотовый камзол и такие же штаны. Камзол был обложен по борту черной тафтой, сверху одевалась черная стамедная епанча с воротником, обложенная кругом яркой пунцовой тафтой. На нем была поярковая мужская шляпа, обшитая пунцовыми лентами, «с лентошной буркалой»[1]. На ногах—чулки и башмаки с пряжками и в руках волшебная палочка.

Восемь пастухов были одеты в пастушечьи, китайчатые «дикие» кафтаны, подбитые малиновой крашениной и обшитые по борту и по швам розовой китайкой, подпоясанные белыми китайчатыми кушаками, фуфайки и штаны у них были из розовой китайки, поярковые шляпы, обшитые алой китайкой.

Восемь пастушек были одеты в китайчатые «дикие» корсеты с белыми кисейными рукавами, такие же юбки, выложенные алой китайкой, и белые кисейные полосатые передники, обложенные розовой китайкой. По всей вероятности, это были те самые костюмы, эскизы которых присылались Иваром под названием «изящный пастушок и изящная пастушка».

Среди всего этого богатейшего шереметевского театрального гардероба было очень много, как мы указывали, роскошных и в значительной мере стилизованных национальных костюмов: римских, турецких, испанских, французских и польских.

Костюмы под названием «римские платья» встречаются в описании гардероба к операм «Февей», «Самнитские браки», «Два сильфа», «Новогородский богатырь Боеславич», к «Прекрасной Арсене» и к балету «Инесса де Кастро». Они состояли из коротких атласных или тафтяных цветных мужских платьев, напоминающих по своей форме стилизованную римскую тунику с коротким рукавом, свободно перехваченную у талии поясом.

В опере «Самнитские браки» к аналогичному описанию мужского лилового короткого римского платья с белыми атласными штанами добавлена еще атласная шапочка, обшитая оранжевой тафтой «с львиной рожицей», а к балету «Два сильфа» описанные три тафтяные римских платья, два из которых были телесного цвета и одно голубое, были украшены еще флеровым убором с зелеными цветочными гирляндами. Штаны были телесного цвета и такого же телесного цвета с зелеными лентами шелковые башмаки и сапожки.

Любопытное описание римского платья дается к опере «Прекрасная Арсена». Это римское атласное пунцовое платье, обшитое красной мишурой, имело лиф черного бархата и пунцовый атласный кафтанчик «с белыми мишурными двумя лопасточками» и

[1] Буркало—сложенная петлей веревочка.

мишурным кушаком, обшитым бахромой. Атласная пунцовая мантия была с красной сеткой и бахромой.

Короткие римские платья в опере «Февей» выглядели особенно богатыми: они были сшиты из парчи, украшены мишурным красным позументом; штаны, названные здесь шароварами, были тоже парчевые.

Один из таких римских костюмов в опере «Новогородский богатырь Боеславич» имел парчевую красную мантию, обложенную по борту заячьим мехом с хвостиками. Другое римское платье в этой опере было женское: бархатное голубое, с рукавами из белой мишурной парчи, с парчевой белой юбкой, украшенной красной мишурной сеткой, по которой были нашиты белые камни в серебряной оправе.

Нетрудно видеть, что все эти, так называемые римские костюмы, были весьма условны.

Несколько более приближающимся к античности был костюм римских воинов.

В опере «Армида» на 20 римских воинах были одеты сырсаковые железного цвета кирасы с белыми глазетовыми рукавами и с такими же юбочками и крашенинными «барсовыми мантиями» (под шкуру барса). На ногах—нитяные чулки с пальцами и кожаные сандалии с красным сафьяном. На головах—шишаки.

Костюм воина древнего скифа-варвара должен был отличаться, по словам Ивара, умышленной грубостью орнамента.

К двум постановкам, опере «Февей» и опере «Взятие Измаила», были сделаны богатые турецкие костюмы. В гардеробе к «Измаилу» имелось семь роскошных шуб с полукафтаньями и чалмами.

Сам начальник крепости Измаила Осман, роль которого исполнял крепостной актер Яков Подорожко, был одет в плисовую малиновую шубу, отделанную серебряным гасом с черной собачьей опушкой, и глазетовое полукафтанье, обложенное золотой мишурной бахромой. Шаровары были на нем из малиновой тафты. На голове красовалась золотая глазетовая с мушками чалма[1].

Кроме этих турецких костюмов, указаны к этой опере еще 8 турецких платьев из оранжевой крашенины с желтыми шароварами и голубыми кушаками и крашенинными алыми чалмами «с петушьими султанами». Очень нарядный женский турецкий костюм описан в опере «Февей»: «турецкое женское штушное платье белое с голубой фольгой и золотой канителью, по подолу шитье из золотой фольги с серебряной канителью и с зелеными и белыми каменьями. На рукавах белые дутые бусы. К нему юбка с розовыми атласными отворотами и шаровары из шелковой материи с алыми и белыми полосками. Шуба из глазетовой золотой материи с фиолетовыми цветочками, по борту шитье из золотой и зеленой фольги с серебряной канителью и с зелеными и белыми хрустальными каменьями, на полах соболья опушка. На голове—

[1] И. А. № 227.

Стилизованный римский костюм (рис. XVIII в. из собр. Шереметева)

белая глазетовая чалма с креповым убором, с цветочками и ниткой с хрустальными белыми каменьями в серебряной оправе».

В гардеробе значилось еще 10 турецких платьев, названных янычарскими; они были сшиты из крашенины оранжевого цвета, имели желтые крашенинные шаровары и голубые крашенинные кушаки. Из турецких головных уборов к этой постановке имелось 29 глазетовых, атласных, стамедных и пр. чалм, из которых 7 были особенно богаты и парадны: одна из них, красная парчевая, была обтянута белой тафтой, имела пряжку из белых хрустальных камней и большую пуговицу из хрустального камня на желтой фольге, окруженную белыми каменьями; на ней были наколоты еще три серьги с белыми каменьями и два страусовых пера, белое и черное. Остальные чалмы парчевые тафтяные были также богато украшены

хрустальными каменьями в серебряной оправе, со страусовыми перьями.

Всего в театральном гардеробе было 52 чалмы. Кроме опер «Взятие Измаила» и «Февея», чалмы употреблялись еще в опере «Самнитские браки» и в балетах «Инесса де Кастро» и «Медея и Язон».

Испанские костюмы (в описи «гишпанские») имелись в трех постановках: в балете «Инесса де Кастро», «Прекрасной Арсене» и в опере «Инфанта Заморы».

В балете «Инесса де Кастро» указан испанский бархатный кафтан с атласными белыми буфами на рукавах и с такими же буфами на черных бархатных штанах, с пунцовой атласной мантией, обшитой косматым бархатом с хвостиками.

Особенно большой ассортимент из 16 испанских костюмов относился к опере «Инфанта Заморы». Эти костюмы состояли из дурандовых, белых, алых и палевых платьев, с такими же штанами и с алыми и голубыми мантиями, украшенными позументом и блестками. К сожалению, к этим костюмам не указаны ни головные уборы, ни обувь.

К балету «Прекрасная Арсена» были сделаны пять испанских кафтанчиков, 4 из них были белые с китайчатым алым убором и белыми китайчатыми штанами. Они были отделаны мишурной красной сеткой. Один из них выделялся ярким вишневым цветом.

В шереметевском театре был поставлен балет под названием «Гишпанский», но костюмы к нему, очевидно, лежали в сундуках с разным театральным платьем. Лишь о нескольких разрозненных вещах, лежавших в особом сундуке, было сказано, что они принадлежат к этому балету, но по этим случайным и неописанным вещам судить о комплексе костюмов к этому балету не представляется возможным.

К операм «Взятие Измаила» и «Февей» имелись в большом количестве «польские костюмы». Как они выглядели,—не указано, известно лишь, что они были разных цветов: малинового, брусничного, голубого, сшиты они были из парчи, стамеда, камлота, отделаны позументом с кистями и все имели меховую опушку, некоторые заячью с хвостиками, а большей частью из черной собачьей шерсти. Ни юбок, ни штанов к ним, видимо, не было, указаны лишь польские шапки из разных материй и на ногах атласные саноги.

К целому ряду спектаклей в большом количестве имелись военные костюмы. В таких операх, как «Армида», «Самнитские браки», «Инфанта Заморы», выступавшие в массовых сценах воины были одеты в указанные нами стилизованные костюмы античных воинов, состоявшие из железного цвета кирас или лат, с короткими, большей частью глазетовыми юбочками и крашенинных мантий телесного или железного цвета и коротких штанов. На ногах были чулки с пальцами и сандалии или крашенинные башмаки со шнуровкой.

Такого рода воинские костюмы во Франции были очень стандартизованы и устойчивы. В письме к Шереметеву о костюмах к опере «Ричард Львиное сердце» Ивар писал, что: «Для одежды

Стилизованный римский театральный костюм
(рис. XVIII в. из собр. Шереметева)

солдат можно взять греческий костюм. Хотя по-настоящему и должны они быть в этой пьесе в костюмах галлов, но в отношении к такой публике (как солдаты) не обращают внимания на такие мелочи». Иными словами, солдат выступал на сцене в любом солдатском костюме вне зависимости от национальности и эпохи.

Такая же стандартизация военного костюма была и в театре Шереметева: и во французской опере «Дезертир», и в балете «Ля Розьер», и в русской опере «Лебедянская ярмарка» солдаты были одеты одинаково: фланелевые белые мундиры с синими суконными лацканами и медными пуговицами, в камзолы или жилеты из белой фланели и такие же штаны, а иногда в солдатские белые куртки из холста. Весь этот костюм украшали медные пуговицы и китайчатые красные солдатские галстуки. На ногах были белые

холстинные солдатские штиблеты с черными пуговицами. Головные уборы состояли из зеленых суконных картузов с околышами из черного плиса, обшитых красным позументом с петушечьими белыми перьями.

К балету «Дезертир» указаны, кроме таких белых фланелевых мундиров, еще 10 мундиров из синего сукна со стальными пуговицами, алыми воротниками, обшлагами и штанами из красной каразеи. Шапки или кивера были черные поярковые с стамедными красными околышами и с белой оторочкой с шишечками. Такие синие или голубые суконные мундиры с алыми обшлагами, расшитые позументом, с серебряными аксельбантами, а нередко и с эполетами, являлись во многих пьесах типовым офицерским костюмом. Описание таких офицерских костюмов встречается к опере «Дезертир», «Аземия», к балету «Инесса де Кастро», к опере «Прекрасная Арсена», «Февей», к комедии «Фанфан и Колас» и «Подражатель».

Кроме этих военных костюмов, в опере «Прекрасная Арсена» указаны еще особые гусарские малиновые каразейные платья с нашивной белой тесьмой, медными белыми пуговицами, с жилетками и шароварами из белого холста. К ним гусарские крашенинные зеленые кушаки с красными перевязями и каразейные малиновые шапки с нашитыми из белой тесьмы вензелями.

В опере «Февей» зеленая атласная гусарская куртка была опушена собачьим мехом, а в опере «Взятие Измаила»—малиновая суконная гусарская шубка с такими же шароварами и суконной малиновой шапкой с вышитым мишурным вензелем вся была расшита позументом. Головные уборы к этим гусарским костюмам не указаны. Из военных костюмов к балету «Аннета и Любен» имелась суконная «дикая» юбка с искрами и алыми триповыми обшлагами.

Среди воинских головных уборов в большом количестве встречаются суконные гренадерские шапки и кивера, иногда с лентами и кистями, иногда с меховой опушкой.

В русской опере «Отъезд псовой охоты» описан специальный охотничий костюм: 12 охотничьих зеленых камлотовых кафтанов с косыми карманами и палевыми лацканами, украшенные позументом, с эполетами и кисточками; камзолы и штаны к ним были из палевого камлота с белым мишурным позументом; картузы черные полуплисовые были с медными гербами и черными лентами.

В гардеробе указано также несколько костюмов невольников: «Четыре платья невольничьих дурандовых оранжевого цвета с полосами из зеленых и фиолетовых ленточек, штаны к ним телесного цвета и цепи жестяные невольничьи». Среди реквизита в Останкине находился, как мы уже говорили, особый кулек с невольничьими цепями.

В одном из писем Ивара дается любопытное объяснение, как можно создать впечатление кожи негра. Костюм африканского раба, по словам Ивара, «мог служить во всех операх, где участвовали рабы. Цвет кожи, лица и рук меняют прозрачным желтоватым или черным газом, обвертывая им голову и руки раба. Через него просвечивают черты лица, так что получается полная иллюзия темного тела».

Театральный костюм римского воина
(рис. XVIII в. из собр. Шереметева)

В русские оперы «Новогородский богатырь Боеславич» и «Февей» в сценах, изображавших царский двор, были введены фигуры шутов, и среди костюмов к этим операм встречаются по одному, по два костюма, названные «арлекинскими». В костюмах к «Боеславичу» указаны такие «арлекинские» платья, состоящие из камзольчика и панталон, сшитых из сукна разных цветов. В опере «Февей» такое же арлекинское пестрое платье было тафтяным и сделано также из разноцветной материи. В балете «Аннета и Любен» арлекинские платья и штаны были детскими, сделаны из разноцветного сукна. В описи гардероба к этим постановкам значатся колпаки и туфли с бантами.

По переписке с Иваром можно составить представление о том, как могли выглядеть в серьезных операх костюмы мифологических

героев и богов: так Дананда должна была иметь накидку или мантию из сатина с тигровыми пятнами и держать окровавленный кинжал. Костюмы теней в прологе оперы «Тарар» состояли из длинных белых шерстяных рубах с гирляндами и длинными рукавами, вроде домино, перехваченных поясами из белой материи, вместе с тем у каждого актера под этой одеждой был тот костюм, в котором он играл в самой пьесе, и после пролога он быстро мог сменить его.

В опере «Ифигения в Тавриде» сама Ифигения, как главная жрица Дианы, была одета в платье и плащ из белого атласа с жреческой белой атласной епитрахилью, усеянной маленькими серебряными полумесяцами и звездочками. Сверху спускалось покрывало из итальянского газа. На голове ее был серебряный полумесяц и такой же полумесяц—на груди. У двух наперстниц ее был подобный костюм, но вместо полумесяцев на голове у них были венки из дубовых листьев.

У самой Дианы была короткая туника охотницы, на голове серебряный полумесяц, а в руках лук и колчан.

Орест имел на голове венок из дубовых листьев, гирлянда таких же листьев опоясывала его тело от правого плеча до левого бедра в виде перевязи, что являлось, по словам Ивара, символом жертвы.

Особой роскошью в театральном гардеробе отличались одежды царей и вельмож. Мы уже указывали, что чалмы турецких правителей, сделанные из дорогих тканей, украшались самоцветными камешьями в серебряной оправе; царские короны делались из парчи и глазета, украшенных фольгой и хрустальными камешьями, а в балетах «Инесса де Кастро» и в опере «Прекрасная Арсена» эти короны были украшены еще белыми и голубыми страусовыми перьями, а к опере «Взятие Измаила» было сделано 10 царских шишаков, причем некоторые из них были жестяные с золочеными драконами, некоторые с золотыми сфинксами, один со львом и остальные с пучком красных волос.

10 декабря 1786 года на шереметевской сцене была поставлена опера «Царица Голкондская». Как мы уже говорили, это был спектакль, полный сказочных превращений; главное действующее лицо—Алина была то пастушкой, то правительницей сказочного государства Голконды. Эту роль исполняла главная актриса театра П. Жемчугова.

В гардеробе имеется описание ее костюмов: костюм пастушки Алины состоял из атласного голубого корсета с тафтяной голубой юбкой с белою дымкой и тафтяной алой вырезкой и алого атласного кафтанчика с убором из голубых лент, на ногах были голубые атласные башмачки—типичный наряд изящной пастушки французского театра XVIII века. Она же в роли царицы Голкондской была одета в красное парчевое платье, обшитое по подолу белым атласом с красной мишурой; лиф и рукава платья были сделаны из белой парчи, на груди—«красное мишурное сиянье». Это блестящее нарядное платье имело еще сверху парчевую белую мантию

Театральный костюм римского воина
(рис. XVIII в. из собр. Шереметева)

с цветочками, обшитую позументом и красной мишурной бахромой, на голове у царицы Голкондской была корона из желтой и зеленой фольги с белыми каменьями, на ногах—атласные сапожки.

К сожалению, значительная часть костюмов нередко складывалась в общие сундуки, и в описи они числятся как ящики, коробы и сундуки с разным оперным или балетным платьем, иногда с разными головными уборами или обувью, без указания, к каким именно пьесам они принадлежали. Поэтому, лишь к очень немногим постановкам удалось выявить полный комплекс костюмов. К таким постановкам относится опера «Самнитские браки», имевшая большой успех и несколько раз повторявшаяся на шереметевской сцене. Действующими лицами в этой пьесе были самнитяне—представители небольшого древнего племени, враждовавшего с Римом. Постановка изобиловала массо-

выми сценами. В большом количестве выступали самнитские и римские войска, старейшины и народ. Костюм Элианы запечатлен на настенном портрете П. Жемчуговой, сохранившемся во дворце Кускова. По описанию правителя Останкина А. Аганова, этот костюм состоял из флеровой сорочки, обложенной блондой, атласной белой юбки, опушенной зеленым атласом, с золотой и серебряной бахромой и атласной оранжевой мантии с написанными по атласу тигровыми пятнами. Мантия была на зеленой атласной подкладке и расшита золотом. На голове был парадный шишак, украшенный блестками, с большим сердоликовым камнем в середине, осыпанным мелкими стразами, с белыми и голубыми страусовыми перьями. Она держала щит, оклеенный зеленым бархатом и украшенный стразовыми каменьями[1]. Это характерный костюм воинственных героинь больших опер и трагедий. Все эти костюмы с небольшими вариантами повторяли до известной степени костюм Белоны.

В подобном костюме Белоны выступала младшая сестра П. Шереметева Анна в одном из любительских спектаклей или маскарадов[2].

Облегающий плотно грудь корсаж на Элиане был расшит золотом, короткие до локтей рукава были украшены дорогим серебряным кружевом, широкая на твердом каркасе длинная юбка была обшита блестками и бахромой, сверху одевалась роскошная мантия, на голове—шишак, украшенный камеиьями и страусовыми перьями.

Костюмы юных самнитянок состояли из белых атласных шемизок с белою дымкой и розовыми цветами, рукава были из белого флера, а атласные розовые юбки были украшены по подолу цветами, на ногах—замшевые или тафтяные сапожки с переплетом из лент. Головные повязки имели бусы и стразы.

О костюмах воинов в «Самнитских браках» мы уже говорили выше. Разница в костюме самнитских и римских воинов была только в разной расцветке их перевязи. В одном из писем Ивар писал: «Необходимо, чтобы в греческом костюме актеры поддевали под одежды буфы, как женщины, это придает костюму грациозность, а самый корсаж воина спереди и сзади делается, как женский корсет».

Костюм воина, как видно из описания, был условным и представлял стилизацию античного воинского костюма, типичную для XVIII столетия.

В описании гардероба к «Самнитским бракам» имеются также указания на костюмы жреца и старейшин. Костюм жреца состоял из длинной белой холстинной рубашки с плисовой малиновой опушкой и золотым шитьем, опоясанной малиновым плисовым поясом с мишурными кистями, и белой крашенинной мантии с золотым шитьем и красной фольгой, на ногах были «бельевые» чулки и малиновые плисовые туфли, тоже расшитые золотом и красной фольгой. Непременной принадлежностью костюма жреца являлась особая жреческая епитрахиль.

---

[1] П. А. № 341 и Н. А. № 90.

[2] Портрет А. П. Шереметевой в костюме Белоны хранится в Гос. Третьяковской галлерее.

Театральный костюм воина скифа
(Собр. Шереметева)

Костюмы старейшин были беднее, они состояли тоже из белых длинных рубах, обложенных по подолу китайкой, а «женские старейшинские рубашки» имели убор из алого стамеда, на ногах у старейшин были такие же «бельевые» чулки и крашенинные телесного цвета башмаки. Головные уборы их не указаны.

По описям гардероба можно заметить, что в постановках серьезных классических опер было значительно больше подражательности в костюмах французским образцам, чем в постановках комических опер и комедий, в которых уже заметно некоторое освобождение от установившихся в костюме канонов.

В популярные французские комические оперы, которые в изобилии шли на шереметевской сцене, костюмеры шереметевского театра привносили целый ряд изменений, стремясь сделать костюм,

с одной стороны, более ярким и нарядным и, с другой стороны, более близким эстетике конца XVIII века.

Из шереметевского собрания сохранился французский альбом с серией гравюр, изображающих мизансцены к некоторым спектаклям; в числе их имеется несколько цветных гравюр к французской опере «Люсиль».

В описи шереметевского театрального гардероба дается перечень костюмов. Главную роль Люсиль, девушки, воспитанной в богатом дворянском доме, играла И. Жемчугова. Она была одета в робронд с белой атласной юбкой и дымковой накладкой, украшенной разными цветами из фольги. На ней была кисейная полосатая рубашка с фольбарой. Костюм этот весьма похож на тот, который имеется на французской гравюре, но белую гладкую дымковую накладку, идущую по борту платья, в шереметевском театре еще украсили цветами из фольги, как это делалось в старом русском девичьем наряде.

Роль юноши Дорваля—жениха Люсиль—исполняла крепостная актриса Матрена Жемчугова. Ее костюм был особенно роскошным. На французской гравюре он гораздо скромнее и строже. Здесь же на Дорвале был одет нарядный кафтан с темномалиновыми бархатными штанами. Кафтан был расшит по борту фольгой, блестками и зеркальными каменьями, к нему был сделан белый атласный камзол с блестящими пуговицами, так же богато украшенный, как и кафтан. Весь этот костюм блестел на нем, даже пряжки башмаков были серебряные и украшены в два ряда самоцветными каменьями.

Этот роскошный наряд сильно контрастировал с одеждой крестьянина Блеза—отца Люсиль.

Костюм Блеза на французской гравюре выглядит значительно ярче и нарядней, чем дали его на шереметевской сцене, где Блез был одет в простой кафтан с камзолом и штанами «дикого цвета». Цветовое впечатление костюма напоминало русского крестьянина.

Обо всем комплексе костюма можно сказать, что он был типичным для французской комической оперы, но на русской сцене в него вносили ряд изменений, приспосабливая к своим вкусам.

Совершенно иначе обстояло дело с русскими операми и комедиями: здесь было больше творческих возможностей. Русский бытовой костюм, как мы уже видели, мало-помалу завоевывал себе место на сцене.

Чрезвычайно интересное описание костюмов дается в либретто 1788 г. к комедии «Подражатель», шедшей на шереметевской сцене.

Действие происходило в подмосковном городе Дмитрове. Среда—дмитровское купечество. Скопидомов, богатый дмитровский купец, должен был появляться на сцене «в темном старинного покрою кафтане с широкими полами, с большими обшлагами, в долгополом камзоле рытого бархата с частыми пуговицами, в штанах третьего цвета; он с подрезанными и приглаженными волосами и в сапогах».

Его жена—купчиха, в парчевой телогрее и штофной юбке с серебряной сеткой на подоле, в парчевом сборнике с жемчужным низаньем, в бархатных шитых золотом башмаках и белых с красными стрелками чулках. На шее у нее несколько ниток жемчуга.

Стилизованный турецкий женский костюм
(рис. XVIII в. из собр. Шереметева)

Дочь их Евдокия «в грезетовой юбке и коротком люстриновом розовом кофтике с таким же передником». Волосы не напудрены. На голове купеческий кружевной чепчик. Она «в алмазных серьгах с крупным жемчугом на руках и на шее».

О костюме ее жениха—московского купца—сказано: «Все его платье сшито разным покроем, из цветов различных, которые он по временам и по случаям на себя вздевал; на голове картуз».

Любовник Рассмешин одет в офицерский кафтан и белые штаны и камзол.

Горничная Марфа «в кофтике и юбке одного цвета. На голове повязан по модному платок».

Денщик Рассмешина «в зеленом камзоле с рукавами и в таких же штанах, в солдатской шляпе с султаном и в портупее без шпаги».

Ульян—сиделец Дразнилина—«в сюртуке и камзоле со штанами одинакового цвета. Шляпа обдернута с двух сторон, волосы обрезаны и в сапогах».

В описи театрального гардероба указаны некоторые костюмы к этой комедии, весьма близкие к приведенному описанию: там значатся богатые суконные кафтаны купцов, офицерский синий мундир с алыми суконными лацканами и мишурным аксельбантом для Рассмешина, байковый сероватый сюртук для сидельца, шугай с юбкой из белой крашенины с дурандовой зеленой опушкой и зеленым передником, очевидно, для горничной, и несколько крашенинных крестьянских кафтанов. По этим перечисленным нами разрозненным элементам можно видеть, что костюм в постановках русских комедий уже отходил от старых традиций условности и влияний моды в сторону наибольшего приближения к бытовому реалистическому костюму, тогда как в большой опере этих сдвигов почти еще не было в силу ее ярко выраженного аристократического характера, стремившегося к созданию грандиозности, пышности зрелища и идеализации героев. Как самое имя персонажа являлось только символом изображаемого чувства и страсти, так условен и символичен был и его костюм.

В театре Шереметева костюмы к таким операм, как «Армида», «Самнитские браки», «Инфанта Заморы», «Царица Голкондская» и пр., соответствовали современным французским костюмам больших опер.

В театре Шереметева костюмы к таким операм, как «Армида», «Новогородский богатырь Боеславич» — чувствуется уже стремление представить национальные особенности костюма, и, наконец, еще большее приближение к исторической правде заметно на костюмах к комедиям.

В сохранившейся описи театрального гардероба хуже всего описаны балетные костюмы. Надо полагать, что балетный костюм был настолько еще не дифференцированным и общим для многих балетов, что платье одного балета с маленькими добавлениями цветочных гирлянд, перевязей и прочих украшений и атрибутов могло с успехом применяться и в других. В описях нет ни одного указания на полный ассортимент балетных костюмов к спектаклю, а имеются лишь отрывочные сведения об отдельных элементах костюма к разным балетным постановкам. Эти сведения касаются следующих 19 балетов: «Ля Розьер», «Инесса де Кастро», «Эхо и Нарцисс», «Маврин», «Медея и Язон», «Ванюша», «Купидон с гирляндами», «Гишпанский», «Морской», «Дезертир», «Аннета и Любен», «Инета а ля кур», «Лебедянская ярмарка», «Два сильфа», «Аземия», «Царица Голкондская», «Февей», «Бель Арсен» и «Венецианская ярмарка». Из них только первые 9 балетов шли в качестве самостоятельных балетов, а остальные 10 балетов ставились как декоративные вставки-дивертисменты в операх того же названия; их костюмы в описях гардероба большей частью не выделены от оперных костюмов.

Сохранившиеся эскизы Гильфердинга к постановке «Американский балет» на шереметевской сцене рисуют нам типичные костюмы

Театральный испанский костюм
(рис. XVIII в. из собр. Шереметева)

такого балета, который не выходил еще за рамки декоративно-стилизованных, бессодержательных, пышных выходов—антре. Эти костюмы чрезвычайно похожи на греческие костюмы на рисунках Боке[1].

На эскизе Гильфердинга 6 танцовщиков и 6 танцовщиц кордебалета расположились на сцене, образуя живописную группу, создавая красивое обрамление главной паре, выступающей в на де-де. Это тот вид балета, который был назван Новерром «механическим», то есть таким, который «являет лишь приятное зрелище, радует наш глаз симметрией движений, блеском па, многообразием темпов, элевацией тела, равновесием, четкостью, изяществом поз, изысканностью положения тела и врожденной грацией исполнителя». Тан-

[1] В. Всеволодский Гернгросс. «Театральный костюм XVIII века и художник Боке». «Старые годы». 1915 г.

довщики в «Американском балете» имеют длинные корсажи с короткими рукавчиками и перевязями через плечо и короткими из двух лопастей юбочками на каркасе, на ногах—чулки и туфли с небольшими каблучками, головные уборы—шишаки со страусовыми перьями.

Танцовщицы—в длинных платьях, состоящих из узкого корсета с рукавами до локтя, отделанными кружевами и широкой длинной юбки на каркасе с многочисленными украшениями и мишурным шитьем. На ногах чулки и туфли на каблучке.

Наиболее полный ассортимент балетных костюмов в описи театрального гардероба указан к балету «Мавриш». Главные роли исполняли крепостные танцовщики Мавра Бирюзова и Николай Мраморов. Кордебалет состоял из 6 фигурантов и 6 фигуранток.

Костюм их описывается так: на Мавре Бирюзовой—тафтяной белый корсет с подвязной дымковой белой юбкой и белыми дымковыми рукавами, юбка тафтяная белая, выложена розовой высечкой, в руках корзинка с тремя букетами цветов.

Николай Мраморов, ее партнер, в белом тафтяном кафтанчике и штанах с розовой высечкой и бантами, в голубой тафтяной фуфайке, выложенной розовой высечкой. На нем белая соломенная шляпа с алыми лентами, он держит кленовую флейту и корзинку с хлебом.

Фигурантки одеты в тафтяные розовые корсеты с подвязными дымковыми юбками и дымковыми рукавами, с бантами из зеленой тафты и тафтяными розовыми юбками, выложенными зеленой тафтой и зелеными бантами.

Шесть фигурантов в зеленых камлотовых кафтанчиках, обложенных по борту тафтяной розовой высечкой, «у каждого назади подушечки крашенинные», розовые тафтяные фуфайки и алые тафтяные штаны с зеленой высечкой. К этому костюму полагались кушаки из белой тафты с мишурной бахромой.

Это описание говорит о том, что костюмы балета уже не были тяжелыми, сковывающими движения, они сделаны из легкой ткани: тафты, дымки. Женский костюм, совершенно одинаковый у всех фигуранток, состоял из легких корсетов с двумя юбками: нижней—тафтяной и верхней—подвязной из легкого газа или дымки. Мужской костюм, также одинаковый у всех фигурантов, состоял из камлотовых кафтанчиков с розовыми тафтяными фуфайками и тафтяными же штанами. Надо полагать, что мужскими головными уборами были такие же соломенные шляпы с лентами, какие описаны у солиста. Обувь, к сожалению, не указана.

В балете «Ля Розьер» к женским тафтяным и шелковым платьям с тафтяными юбками, украшенными нашитыми розовыми и голубыми цветами, полагались шелковые шляпки, наколки из дымки и атласные флеровые чепчики, убранные розанами и лентами.

Балетный костюм танцовщиц: корсеты с легкими тафтяными юбками, и танцовщиков: кафтанчики со штанами, большей частью телесного цвета, встречаются в описании гардероба к большинству балетов. Так, например, к балету из оперы «Два сильфа» числилось в гардеробе 11 таких корсетов из белой крашенины с белым флером

Театральные каски анаксинского театра (из собр. Останкинского музея)

и гирляндами роз, к ним было 11 таких же белых крашенинных юбок, украшенных белым флером и розовыми гирляндами. Для солистки был сделан такой же корсет и юбка, но не из крашенины, а из белого атласа, обложенного красной фольгой с бахромой и белой кисейной фольбарой. К этому костюму была еще дымковая розовая мантия. Ее партнер был одет в мужское атласное платье с рукавами из белой и голубой дымки, украшенное разноцветными бабочками из фольги, и тафтяные штаны телесного цвета.

Аналогичный костюм имелся у солистов в балете «Купидон с гирляндами»: на танцовщице—корсет с рукавами из белой дымки с желтой тафтяной вырезкой и парусинная юбка, обшитая белой тафтой, сверху закрытая еще белой дымкой с накладными шелковыми вырезными цветами, обшитая по подолу белым флером.

На танцовщике—атласный лиловый кафтанчик, с убором из дымки и флера с атласной желтой вырезкой, жилетка и штаны из желтого атласа, атласный фиолетовый кушак и голубая атласная мантия с нашитыми по борту белыми каменьями и фольгой.

28 таких же мужских балетных костюмов, состоящих из кафтанчиков со штанами и жилетками, имелись к балету в опере «Венецианская ярмарка». Из них 6 были тафтяные оранжевые, обшитые флером и зелеными лентами, 6 кафтанчиков с жилетами и штанами были голубые, 8 тафтяных малиновых, 2 дурандовые белые, два зеленых, один атласный фиолетовый и один стамедный брусничного цвета. Эта многокрасочность должна была представлять яркую, пеструю живописную картину на сцене. К этому балету в описи гардероба указаны еще 36 масок «разных видов», 8 тафтяных маскарадных домино и 1 маскарадное платье из белой тафты с алым тафтяным и белым мишурным убором.

Здесь опять-таки, к сожалению, мы имеем дело с совершенно разрозненным комплексом, значительная часть которого хранилась в общих не описанных коробах.

В балете «Аннета и Любен» описаны костюмы двух главных танцовщиков кордебалета: роль Аннеты исполняла первая танцовщица

театра Татьяна Гранатова. Для нее был сделан «корсет и юбка подборная тафтяная дикого цвета с розовой лентой по борту, на ней вверху и два ряда шла другая юбка розовая на клеянке, обшитая по подолу зеленой лентой».

Роль Любена исполнял первый танцовщик балета Василий Воробьев. На нем был камлотовый дикого цвета кафтан на розовой тафтяной подкладке, обложенный по борту тафтяной розовой лентой. Жилет и штаны были из такой же розовой тафты и отделаны зеленой лентой.

В кордебалете указано еще 24 одинаковых мужских костюма, состоявших из тафтяных, дурандовых и камлотовых кафтанчиков с жилетками и штанами разных цветов: зеленые, алые, синие, белые, цвета мордоре, вердепо и др. Из головных уборов к этому балету были сделаны соломенные шляпы, шляны из атласа и флера, убранные зеленью с бантами и лентами. Некоторые из них были украшены фольгой и бирюзой, кроме них указана еще атласная лиловая шарлотка и две флеровые белые косынки. В большом количестве значится обувь: женские кожаные и китайчатые башмаки телесного цвета и разноцветные шелковые, всего около 100 пар, и 13 пар мужских кожаных башмаков. Не исключена возможность, однако, что в эту опись гардероба попала обувь от каких-то других спектаклей.

С иным балетным костюмом мы встречаемся в постановке балета в опере «Февей». В описи гардероба к балету «Февей» числится: «8 платьев из алого стамеда и 3 платья парчевые полосатые, обшитые по борту и на рукавах белым позументом с опушкой из собачьего черного меха», к ним были мишурные красные кушаки и стамедные алые шаровары. Кроме того, 8 платьев коротких, названных «римскими», были сшиты из белой и красной парчи с парчевыми же шароварами. Указана и обувь: 11 пар женских башмаков, сшитых из бараньей желтой кожи, 6 пар женских башмаков, алых китайчатых и 2 пары глазетовых красных; из головных уборов значатся 12 кисейных белых платков и, кроме всего этого, 13 букетов разноцветных перьев на проволоках. Здесь, очевидно, специально балетных костюмов и не было, так как приведенные нами костюмы к этому балету по существу совершенно не отличались от костюмов оперных актеров в этом спектакле.

Особое внимание обращалось на костюмы к «балетам действия»: в трагическом балете «Инесса де Кастро» костюмы отличались большой роскошью: женские костюмы главных персонажей королевы, ее дочери и Инессы де Кастро состояли из атласных белых лифов с дымковыми рукавами и манжетами из флера, украшенных золотым и серебряным шитьем с зеркальными каменьями. Юбки были атласные или дымковые на розовой тафте, и сверху одевались еще белые или пунцовые мантии, украшенные разными цветами и каменьями. В гардеробе к этому балету имелось еще 12 платьев фигурантов, 6 из них состояли из корсетов с тафтяными голубыми и белыми флеровыми юбками, украшенных лентами, и 6 таких же платьев, но из алой тафты с белым мишурным убором, кроме того, еще

Театральный костюм Белоны
(рис. XVIII в. из собр. Шереметева)

6 кафтанчиков с тафтяными штанами, украшенных лентами, очевидно, для фигурантов.

Главные мужские персонажи в пьесе были одеты в столь же роскошные костюмы: на короле Альфонсе IV был бархатный черный «гишпанский» кафтан с белыми атласными буфами на рукавах и с лентой через плечо, усеянной каменьями. Штаны были тоже из черного бархата с белыми атласными буфами и нижняя атласная мантия.

На наместнике инфанта был одет суконный голубой мундир с алыми лацканами и мишурным белым аксельбантом, камзол и суконные алые штаны.

На инфанте Дон Педро, одержавшем победу над маврами, был одет «сырсаковый кирас железного цвета с разными каменьями», такого

же железного цвета были штаны, а сверху одевалась еще пунцовая атласная мантия с косматым бархатом и горностаевыми хвостиками. Помимо этих костюмов указаны еще 4 римских платья: одно атласное чижового цвета, с шитьем из фольги и бусами у ворота, с пунцовой мантией, опушенной косматым бархатом, другое атласное белое с лопастями и нашивкой из фольги, с голубой атласной мантией, обшитой фиолетовыми каменьями, третье—атласное желтое, украшенное зеленой фольгой и каменьями, с желтыми атласными штанами и голубой мантией, и последнее—коротенькое из палевой тафты с голубым ленточным убором, тафтяными палевыми штанами и голубой тафтяной мантией. Как выглядели эти римские платья по своему покрою, в описи не указано, но можно полагать, что это были костюмы, аналогичные указанному на рисунке; не известно также, каковы были ко всем этим костюмам головные уборы и обувь; указано лишь 6 корон, обшитых разноцветной фольгой с убором из бус, страусовых перьев и цветов, и три чалмы: атласная, парчевая и бархатная с бусами, серьгами и каменьями в серебряной оправе, а одна из них была украшена стразовой звездой с черными и белыми страусовыми перьями.

Для детей Инессы де Кастро были сделаны два детских кафтанчика с жилетками и штанами из белого глазета и одно детское атласное белое платьице тоже со штанами и жилеткой.

Этот комплекс костюмов уже совершенно иной, чем мы видели в простых балетах; здесь мы имеем дело с костюмами балета действия-пантомимы, где герои должны были чувствовать себя не столько танцовщиками, сколько хореографическими актерами, где техническая и порою бессодержательная изощренность танцора должна была уступить место прежде всего яркой подаче актерского образа, насыщенного богатым драматическим содержанием, и этому драматическому содержанию должен был отвечать и соответствующий костюм.

К другому трагическому балету «Медея и Язон» указаны только костюмы персонажей, олицетворявших, повидимому, какие-то аллегорические существа: 24 платья из черного стамеда с алыми юбками и с зелеными стамедными змеями, к ним стамедные же алые штаны, красные гарусные чулки и алые стамедные башмаки с мишурными белыми блестками. Было и еще одно такое же платье из телесного цвета тафты, тоже со змеями из белого глазета. Штаны к нему были телесного цвета, и, кроме того, указана маска с париком и со змеями.

Из головных уборов значится 12 шишаков, один из них с розанами и разноцветными перьями, другие с блестками, один крашенинный барсового цвета с зеленью, а некоторые бумажные зеленые и высеребренные были украшены пучком красных волос. К этому балету были сделаны две замечательные чалмы из флера с белыми блестками, фольгой, со стразовыми каменьями, цветами, лентами и хрустальными полумесяцами.

Такого же рода стилизованные костюмы дикарей указаны в описи гардероба к балету «Аземия, или дикие», где имелось

Театральный костюм
(рис. XVIII в. из собр. Шереметева)

20 платьев, раскрашенных под шкуру барса, 9 из них были мужские из желтой крашенины, со штанами телесного цвета и с желтыми «барсовыми» крашенинными мантиями, другие 8 платьев были из белого глазета с убором из желтой крашенины, тоже раскрашенные под барсов, с дурандовыми зелеными штанами и картузиками из такой же барсовой крашенины, с атласными зелеными околышами, а два крашенинных платья были украшены еще нетущиными перьями разных цветов, и одно платье, более богатое, было сшито из оранжевого атласа с такими же телесного цвета штанами, украшено бусами и разноцветными перьями, и тоже раскрашено под шкуру барса. Из обуви к этому спектаклю имелось 30 пар шелковых телесного цвета женских башмаков и столько же чулок, из которых 8 пар были шелковые, а остальные питяные.

Невольно вспоминается при описании этих нарядов впервые, по свидетельству Новерра, введенный его учеником Гарделем в театрах Парижа костюм лесных жителей—фавнов, где мужчины были задрапированы в тигровые шкуры, закрывавшие лишь часть тела, тогда как остальные части казались обнаженными, «но для того, чтобы не было слишком разительного контраста между их одеянием и изящным нарядом нимф,—говорит Гардель,—я набросил на драпировки фавнов гирлянды из листьев и цветов»[1].

Если Гардель не решился оставить фавнов на парижской сцене только в тигровых шкурах, а, следуя правилам современной ему эстетики, для нарядности украшал их гирляндами цветов, то в шереметевском театре дикарей из Аземии, которые по эскизам должны были выступать задрапированными в барсовые шкуры с полуоткрытыми частями тела, в эстетических целях одели не в шкуры, а в типичные балетные костюмы, лишь раскрашенные под шкуру барсов.

В описи гардероба совершенно не указаны костюмы к балету оперы «Данаиды». В одном из писем Ивар указывал Шереметеву, что одежды танцовщиц в «Данаидах» те же, что и у актеров, то есть в этой опере танцующие не отличаются по костюму от других действующих лиц, а к концу 5-го акта, где данаиды являются тенями, которых преследуют фурии, они должны быть одеты в длинные рубахи из белого газа с поясами из голубых лент. Головы их обнажены и волосы в беспорядке. Дети с факелами гименея, появляющиеся в последнем номере балета 3-го акта, должны быть одеты в длинные платья из белой кисеи, опоясанные голубыми лентами. Головы их украшались венками из цветов. На каждую пару супругов приходился один ребенок, причем дети не танцовали, а лишь сопровождали пары. Такие дети, сопровождающие супружеские пары в балетах, участвовали в целом ряде постановок у Шереметева: в трагическом балете «Инесса де Кастро» выступали дети самой Инессы; в балете «Медея и Язон» дети Медеи должны были подносить смертоносные дары Язону. В описи гардероба к этим балетам, как мы уже говорили, указаны специально детские костюмы: несколько детских платьев из белого атласа и тафты имелись в гардеробе к балету в опере «Царица Голкондская», а в балете «Аннета и Любен» числились платье и штаны, названные детскими арлекинскими, сшитые из разноцветного сукна. В том же балете указан также детский «купидонский» костюм, состоящий из кафтанчика и штанов розовой тафты, с крылышками, убранными флером и позументами.

На одном из эскизов к «Американскому балету» Гильфердинга изображена живописная группа из 6 пар, танцующих с гирляндами цветов, их сопровождают дети. Дети поддерживают гирлянды и участвуют в общем танце, на них такие же балетные костюмы, кафтанчики или корсажики с юбками, как и на взрослых (см. рис. Гильфердинга). Это использование детей на сцене в «Американском

[1] Ж. Ж. Новерр. «Письма о танце». Перевод К. Н. Варшавской, композиция текста Ю. Слонимского «Классики хореографии», изд. Искусство, 1937 г., стр. 68.

Театральный костюм
(рис. XVIII в. из собр. Шереметева)

балете», поддерживающих гирлянды, является отзвуком тех пышных барочных постановок балетов XVI, XVII столетий, где дети выступали в роли пажей, придерживающих длинные трены актрис. В указанных нами балетах-пантомимах дети были действующими персонажами пьес.

В описаниях костюмов очень редко попадаются, как мы уже заметили, указания на обувь и головные уборы. Из головных уборов наиболее употребительными в балетах были шишаки с цветами и страусовыми перьями, встречались также соломенные, атласные, шелковые дамские шляпки, кисейные и дымковые косынки и наколки, флеровые чепчики, цыганские повязки, мужские соломенные шляпы, солдатские картузы, гренадерские шапки, военные кивера, а также турецкие чалмы и короны. Из обуви—шелковые и крашенинные башмаки, чаще всего телесного цвета, с шелковыми, гарусными

Костюмы балета конца XVIII в.
(эскиз Ф. Гильфердинга)

и нитяными чулками, причем чулки бывали нередко телесного цвета с пальцами, женские кожаные китайчатые и глазетовые башмаки, мужские, кожаные, крашенинные и шелковые башмаки и штиблеты из холста. На рисунках Гильфердинга все танцовщики и танцовщицы выступают в туфлях на каблуке. Но большинство балетной обуви шереметевского театрального гардероба было без каблуков.

Более детальное описание театрального костюма со стороны его формы, покроя, техники изготовления и проч., к сожалению, невозможно за отсутствием данных.

С полной определенностью можно констатировать в костюме актера и танцовщика на шереметевской сцене отказ от маски. Только в перечне гардероба к балету «Венецианская ярмарка», как мы уже видели, было указано 36 масок, но применение маски в этом спектакле обусловливалось сюжетными особенностями самой постановки, где действие происходило на карнавале в Венеции.

Театральный костюм, сшитый большей частью из дорогих тканей: шелка, атласа, парчи, бархата и тафты, выглядел очень парадно; в особо торжественных случаях на смену многочисленным искусственным самоцветам, украшавшим наряды главных певиц и танцовщиц, появлялись настоящие бриллианты и драгоценности: Станислав Август Понятовский, присутствовавший в 1797 г. на постановке оперы «Самнитские браки» в театре Останкина, пораженный великолепием спектакля, в своих мемуарах отмечал, что костюмы актрис «наилуч-

Театральный костюм
(рис. из собр. Шереметева)

ним образом составленные, были украшены бриллиантами графини Шереметевой более нежели на 100 000 руб.»[1].

Театральный костюм на шереметевской сцене вполне отвечал предъявляемым к нему в то время требованиям. Один из современников, описывая кусковский праздник, устроенный в 1792 году с постановкой балета «Инесса де Кастро», отмечал, что: «Великолепие и пышность сего зрелища чрезвычайны, костюм соблюден во всем до самой малости»[2].

Весь этот описанный нами комплекс театрального костюма со всеми его украшениями и атрибутами является весьма характерным для эпохи расцвета дворянской культуры на рубеже XVIII—XIX ве-

[1] Memoires secretes et inedites de Stanislav August. 1862 г.
[2] «Российский магазин», Ф. Туманского. М. 1792 г.

ков, он открывает интересные страницы в истории русского театрального костюма, когда костюм опер и балетов носил еще в себе многие черты помпезности старого условного костюма, а костюмы русских комических опер и комедий уже приобретали все более и более реалистически бытовой облик.

В описи гардероба к опере «Черевички» о костюме главной героини Анюты, роль которой играла крепостная актриса Анна Изумрудова, говорится: «Сделанного Анне Изумрудовой: черевики кожаные белые, спереди бантики заячьи, и прибору корзинка с хлебом и вишнями. Платье надевает из комнаты собственное свое». Это указание на то, что артистка одевает в опере свое собственное платье, свидетельствует о том, что костюмы к спектаклю были совершенно близкими к действительности, реалистически бытовой костюм уже находил себе место на русской сцене.

ГЛАВА VI

КРЕПОСТНЫЕ АКТЕРЫ, ПЕВЦЫ И ТАНЦОВЩИКИ

1. НАБОР В ТРУППУ И ШТАТЫ ТЕАТРА

В первые годы существования театра у Шереметева набор в труппу производился «из придомовых семей», то есть детей дворовых, но по мере развития театра вырастала потребность в систематическом комплектовании труппы, и приходилось пополнять ряды актеров из крепостного крестьянства.

Помещик, естественно, стремился в первую очередь использовать уже имеющиеся резервы дворовых[1], так как невыгодно было увеличивать их за счет крестьян; вместе с тем, некоторым категориям дворовой челяди, развращенной жизнью при барском дворе, легче было отдавать детей в театр, чем крестьянам, которые смотрели на увоз детей для барской потехи, как на одну из самых тяжелых повинностей, от которой всячески стремились избавиться. Более зажиточные слои крестьянства, «первостатейные» и «средостатейные», старались откупиться взятками, одаривая приказчиков и уполномоченных графа, и вся тяжесть этой повинности ложилась обычно на долю бедняцких слоев: крестьян «последней статьи» и «бобылей».

Самый набор в труппу производился по мере надобности, периодически. П. Шереметев посылал для набора в труппу своего крепостного актера и регента капеллы С. А. Дегтярева, а чаще всего поручал это дело своему доверенному, руководителю школы пения в Борисовской вотчине, крепостному музыканту и певчему Смагину и его помощникам.

Состав труппы пополнялся главным образом из украинских вотчин. Смагин, хорошо знавший население Алексеевки и Борисовки, присматривался к юным певцам и наиболее подходящих увозил в Москву.

Уклонение первостатейных крестьян от поставки своих детей в театр дошло однажды до Шереметева; узнав о хороших певцах, не доставленных к нему, он отдает в 1790 году следующее предпи-

---

[1] И. Кашин в очерке «Юсупов и его театральная деятельность» констатирует тот же факт.

сание: «Во избежание отговорок первостатейных и средних выбирать будет Федор Смагин, а управители должны помогать, не взирая на несмысленные просьбы, а наче интересы перво- и среднестатейных. Доставить в дом двух могущих петь второго баса, то есть самых толстых и густых ревунов и двух теноров с хорошими фигурами. Смагин, если исполнит поручение, будет получать в год по 100 р. жалования, а в случае невыполнения, возложить все расходы по поездке Смагина на управителя» [1].

Таким образом, в целях обеспечения набора детей за каждую неудачную поездку стали взыскивать расходы с управителей, а самого Смагина Шереметев награждал подарками. Перед поездкой Смагину давались следующие напутствия: «Выбрать самые лучшие голоса (из школы), знающих нотное пение и двух-трех теноров для театра, и за это тогда ему будет дано жалование 50 руб.» [2]. В последующие годы, в связи с ростом театра, вознаграждение его увеличивается в четыре раза: так, в 1795 г., Смагину дается приказ: «Выбрать баса и тенора, за что он получит вознаграждение 200 р.» [3].

Если проба голосов не давала хорошей оценки со стороны руководителей хора Мамонтова, Дегтярева и Божко и бывшего актера, а позднее надзирателя труппы Петра Петрова, то детей использовали при дворе Шереметева на любой работе или отсылали обратно к родителям [4].

Об этом свидетельствует сохранившееся в архиве «дело из Прудов (вотчина Шереметева Серебряные Пруды бывш. Тульской губернии) о присылке Его Сиятельству графу и об отпуске обратно высланных девочек, которые были при театре, равно и Сергиевских числом шесть в свои дома» [5], а также «приказ от канцелярии, при коем прислан взятый из Прудов танцовщик Кирилла Головцов в дом к отцу». Отказы богатых крестьян от поставки своих детей в барский театр и стремление откупиться приводили иногда к тому, что уполномоченные и управители заменяли лиц более пригодных лицами не особенно подходящими, лишь бы численно выполнить норму поставки и кое-как подобрать голоса. Однако за ложные показания о способностях лиц, привозимых к театру, Шереметев начинает наказывать, и не только виновных, а иногда и всю вотчину. Характерно в этом отношении одно из его повелений 1798 г. «Из присланных из слободы Борисовки певчих пяти человек явилось годных только два человека—баснст и дышкантист, которые здесь и оставлены, а три человека за негодностью потому что хороших голосов не имеют, для отправления обратно в Борисовку, посланы

---

[1] Н. А. № 1051, нов. № 110 от 26.IV 1791 г.
[2] Н. А. № 1051, нов. № 24 от 11.III 1794 г.
[3] Н. А. № 1051, нов. № 21 от 1.I 1795 г.
[4] Н. А. № 350, из описи письменным делам 1793 г. ЛОЦИА, нов. Н. Шереметева о певце теноре Иване Бахареве, «которого и вытребовать для апробации в Москву и ежели будет годен, то и оставить, а когда окажется неспособен, то определить при канцелярии к письменным делам».
[5] Русский архив, № 2. 1898 г.

в Москву на наемных лошадях. Все убытки взыскать с приказчика Казакеева, как то сделано от несмотрения и пренебрежения»[1].

В свою очередь, приказчик перекладывал подобные убытки на плечи подвластного ему крепостного крестьянства, оплачивая эти убытки из мирских сумм.

В 1789—1790 гг., в связи с проектируемым строительством нового большого театра в Москве на Никольской улице, а затем в Останкине, потребность в увеличении театрального штата у Шереметева была, очевидно, настолько велика, что им были разосланы почти по всем вотчинам особые предписания о присылке в Москву мальчиков и девочек для театра[2].

Документы говорят нам о 20 вотчинах, которые поставляли актерские кадры. Основными же поставщиками певцов, актеров и музыкантов были украинские вотчины, как мы указывали выше, слободы Алексеевка, Борисовка и Михайловка, население которых славилось своей музыкальной и вокальной одаренностью.

В двух первых вотчинах Шереметев устроил особые певческие школы, где дети крестьян, обладавшие хорошими голосами, обучались пению у крепостного певчего и музыканта Смагина. Эти школы и давали основной контингент певчих и музыкантов для шереметевского театра. Из них же вышли оба главных руководителя шереметевской капеллы Дегтярев и Ломакин. Преобладание украинцев в шереметевской труппе отмечает один из современников и постоянных посетителей шереметевского театра князь И. М. Долгорукой в четверостишии, посвященном закрытию театра после смерти главной артистки его П. И. Жемчуговой:

Театр волшебный подломился,
Хохлы в нем опер не дают...

Об украинском происхождении основного ядра труппы свидетельствуют и фамилии главных актеров: Подорожко, Божко, Кирющенко, Дырденко, Малина, Роменко, Марченко, Кохановский, Ямпольский, Розмарень и др.

Полные сведения о штате шереметевского театра мы имеем за 1789 г., когда он вырос уже до 166 человек[3], из них было 145 человек непосредственно обслуживающих театр и 18 мальчиков, состоящих у них в услужении.

---

[1] Русский архив, № 2. 1898 г.

[2] Н. А. № 1051. Приказ в село Панино прикащику Булатову, в села Павлово и Ворсму (б. Нижегородской губернии), в село Троицкое (б. Московский уезд) Алексею Бизяеву, в село Островцы, в Амирево (б. Коломенский уезд) и Никольское (б. Клинский уезд). Прикащик Андрей Агафонов рапортует о выполнении такого же приказа из села Маркова (б. Коломенский уезд). В 1789 г. высылают актрис из Мещеринова (б. Моск. губ., Коломенский уезд) и из Серебряных Прудов. В 1790 г. присылают в актрисы из Вощажникова (б. Ярославск. губ., Ростовский уезд). В следующем году двое были привезены из села Сергиевского в музыканты, одна в актрисы и трое в танцовщицы.

[3] Н. А. № 1051, повеление № 196 от 9.XII 1789 г.

Актрис:

Первой роли	1
Второй	1
Третий	1
Ученик	5

Танцовщиц:

Первая	1
Второй	1
Фигурная	10

При женском гардеробе и для убирания актрис	1
Под нею	2
При них мальчиков	3

Актеров:

Первой роли	1
Второй	2
Третьей	3
Ученики	3
При них мальчиков	2

Танцовщиков:

Первой	1
Второй	1
Фигурантов	10
При них мальчиков	2

Мастеров:

Машинист	1
Столяров	3
Плотников	3
Для чистоты и заготовления плошек	1
Мужской портной	1
Женский портной	1
Живописцев	2
Кузнец и слесарь	1
Парикмахеров	10

При музыке (вокальной):

Регент	1
Учитель концертов	1
Певчих	32
При певчих гуслист	1
Мальчиков	6

При музыке (инструментальной):

Первая скрипка	1
Первая виолончель (он же и вторая скрипка, а пока нет)	1
Ученик, он же и альт	1
Скрипки во-первых	3
Скрипки во-вторых	3
Альтистов	2
Учеников на скрипке	4
Виолончелистов	2
Контрабасистов	2
Ученик на контрабасе	1
Фаготистов	2
Ученик на фаготе	1
Волторнистов	4
Гобоистов	2
Учеников на гобое	2
Флейтраверсистов	2
Учеников на флейтраверсе	2
Кларнетистов	2
Ученик на кларнете	1
Трубачей	2
Учеников на трубах	2
Литаврщик	1
При них мальчиков	3
Надзиратель гардероба музыкантов и всего, что принадлежит до театра	1

Трудно сказать, как пополнялся этот штат в последующие годы, так как приходится иметь дело с отрывочными, случайно уцелевшими сведениями.

К 90-м годам XVIII столетия, по данным В. К. Станюковича, театральный штат возрос до 179 человек, кроме горничных, парикмахеров и людей, наблюдавших за освещением и выходами, 12 актрис и 2 ученицы, 10 актеров, 18 танцовщиц и 4 ученицы, танцовщиков 19, певчих 36, музыкантов 49, столяров 26 и надзирателей 3.

Особенно интенсивный набор в труппу приходится на 1792 г.: в этом году началась постройка нового театра в Останкине.

В новый театр вкладываются огромные средства. Строятся он преимущественно крепостными мастерами по образцам передовых сцен Парижа; потребовались для него и новые кадры актеров. В 1792 г. театральный штат увеличивается сразу на 33 человека: принимаются 10 танцовщиков, 3 певчих, 8 музыкантов, 10 танцовщиц и 2 актрисы.

В последующие годы набор в труппу, повидимому, был невелик. Известно, что в 1793 г. были приняты в труппу из крепостных крестьян сын баса Гаponенко и в 1794 г. взяты в певчие дискант Пшеничников и альт Зайцев.

Штат театра был уже к этому времени настолько заполнен, что дальнейшее расширение его стало излишним. Не вполне укомплектован был состав хора, и в эти годы Шереметев принимал меры к подысканию хороших голосов. Добровольно желавших поступить в театр не было; крестьяне всячески стремились избавиться от этой тяготы, и Шереметеву приходилось привлекать желающих всякими льготами. В 1793 г. в своем повелении он писал: «Объявить в Борисовке, что если из басов и теноров, живущих в вотчине, кто пожелает поступить в хор, получит жалование 50 р. в год, полное довольствие продуктами и платьем, семья будет облегчена от налогов»[1].

Особые требования при наборе актеров Шереметев предъявлял к девочкам. В указах от 1792 г. говорится: «Набрать из сирот девочек для домового театру моего, чтоб были лицом и корпусом не развращены и при том грамоте умеющих», «15—16 лет девочек, которые чтоб были из себя получше и не гнусны видом и станом, отправить в Москву». В 1793 г. в указе о наборе в труппу говорилось: «Привезенных из Алексеевки мальчиков и девочек, призвав Мамонтова, Дехтярева и Бошка, под присмотром Петра Петрова, опробовать голоса мальчиков. Если голос хорош, то оставлять, а девочек, у которых хотя и голосу хорошего нет, да вид лица хороший, то таковых в актрисы оставить можно»[2].

В случае нужды в певцах или музыкантах крепостные руководители театра должны были сигнализировать об этом управителям, а те, в свою очередь, Шереметеву. Так известно, что в 1796 г.

---

[1] Н. А. № 1051, пов. от 26.VIII 1793 г. № 82.
[2] Повеление № 13 от 1793 г.

6 октября певчий Федор Божко в домой канцелярии, в собрании управителей объявил, что «в певческом хоре в дышкантах великой недостаток».

Нередко в театр попадали и взрослые дворовые служители разных профессий, у которых обнаруживались способности к музыке или пению. Их снимали с постоянной работы и определяли в труппу.

К 90-м годам XVIII столетия, как мы уже говорили, крепостная труппа Шереметева достигла наибольших размеров и являлась в то время едва ли не самой большой в ряду домашних помещичьих театров того времени (см. прилож. № 5).

В театре имелось тогда 14 актрис, 10 актеров, 22 танцовщицы, 19 танцовщиков, «при музыке вокальной»—регент, учитель концертов, гуслист и 35 певчих, при музыке инструментальной—49 музыкантов, и кроме того, при театре числилась особая категория мастеров. Среди них были: машинист, 26 столяров и плотников, кузнецы, слесаря, портные мужские и женские и парикмахеры. Кроме того, при каждой категории были надзиратели и надзирательницы, мальчики для услуг и еще особый «надзиратель гардеробов».

В последующие годы появляются специальные должности капельмейстера, инструментальных мастеров и мастеров «театрального живописного художества», то есть декораторов. Капельмейстерами были тогда Петр Калмыков и Степан Дегтярев, инструментальными мастерами—Иван Андреев, Батов, Иван Дмитриев, Василий Лисицын и Никита Мошков, а декораторами—Семен Калинин, Григорий Мухин, Кондратий Фунтусов и Николай Шемаев.

Остановимся более детально на отдельных категориях основных лиц, обслуживающих театр: музыкантах, певчих, актерах и танцовщиках.

Театр у Шереметева был преимущественно оперным и, как указано выше, вырос из первоначальной капеллы, поэтому удобнее будет начать обзор его штата с певчих.

Штаты певчих. Наиболее полные сведения о штате певчих сохранились от 1789 г., хотя певческая капелла существовала у Шереметева, несомненно, очень давно, еще со времен Елизаветы. П. Шереметев, говоря об истории возникновения театра, указывал на то, что его развитию способствовала давно, еще отцом его заведенная «копель», но о составе ее не уцелело никаких сведений.

В 1789 г. «при музыке вокальной» состояли:[1]

«1. Регент—Григорий Мамонтов.
2. Учитель концертов—Степан Дегтярев.

Басов первого:

3. Иван Николинский.
4. Иван Кривошеев.
5. Федор Кирющенко.
6. Семен Устиновский.

Басов второго:

7. Григорий Ямпольский.
8. Иван Бубликов.
9. Николай Голяновский.

[1] Почтовая отписка А. Агапова от 1796 г. 6 октября.

10. Гаврила Драчепов.
11. Тихон Трубачевской.
12. Вакансия.

Тенористы первого:

13. Андрей Новиков.
14. Григорий Кохановский.
15. Василий Марченко

Тенористы второго:

16. Алексей Гламаздин.
17. Федор Божко.
18. Вакансия.

Дышкантистов:

19. Антон Бойцуров.
20. Иван Бутенков.
21. Григорий Божко.
22. Степан Скрипкин.
23. Яков Отцовской.
24. Игнат Хроповецкой.
25. Василий Шевченков.
26. Петр Порожной.

Альтистов:

27. Пантелей Воскобойников.
28. Данила Левенщенков.
29. Евдоким Дехтярев.
30. Иван Бахарев.
31. Павел Зозин.
32. Дмитрий Цимбалист.
33. Трифон Трофимов.
34. Сидор Соболев».

Таким образом, капелла состояла тогда из 34 человек, но в наличии было только 32 и 2 места оставались вакантными. При певчих был один гуслист и три мальчика (для услуг): Максим, Иван Косогор и Иван Юпин.

Кроме приведенного штата певчих в 1789 г., в приказе Шереметева о прибавке выдачи мяса крепостным музыкантам числился певчий тенор Иван Гуслитенко, который, очевидно, был принят в том же году на одно из вакантных мест [1].

Состав певческой капеллы усиленно пополнялся в последующие годы и был менее устойчивым в сравнении с составом музыкантов оркестра. В штатах певчих была большая текучесть, объяснявшаяся тем, что мальчиков певчих переходного возраста, когда они спадали с голоса, отсылали обратно в вотчины или перебрасывали на другие работы и вместо них набирали новых.

В 1792 г. было взято в певчие трое: бас Степан Гапоненко, дискант Алексей Горбачев и Борис Присаденко [2].

В 1793 г. определен был в певчие сын баса Гапоненко [3].

В 1794 г. присланы были из вотчины Алексеевки (Воронежской губ.) дискант Алексей Пшеничников и альт Зайцев [4].

В 1796 г. при Шереметеве в Петербурге находились крепостные певчие Алексей Сидоренко и Петр Божко. В этом году, по предписанию Шереметева, крепостной певчий Илья Птишников ходил «всякий день в певческую учиться у Федора Божкова солфьеджи и певческим концертам» [5]. Все они, повидимому, были новички.

В 1797 г. спавших с голоса Афанасия Скрыпникова и Василия Чудновцева отсылают обратно в вотчины [6], а некоторым из певчих в количестве 8 человек, имена которых впервые встречаются в штатах капеллы: Ивану Дырденкову, Федору Чалому, Василию Прокопенкову, Василию Шапошникову, Василию Гребенщикову, Захару

[1] Н. А. № 1051, повел. № 55 от 26.IV 1789 г.
[2] Н. А. № 1051, повел. № 112 от 22.VII 1792 г.
[3] Н. А. № 1051, повел. № 119 от 24.XI 1793 г.
[4] Н. А. № 1051, повел. № 24 от 11.III 1794 г.
[5] Н. А. № 1051, повел. № 159 от 12.III 1796 г.
[6] Н. А. № 1051, повел. № 297 от 14.X 1797 г.

Таранову, Василию Воробьеву и Дементию Шаповалову, выдается, по приказу Шереметева, дополнительное денежное вознаграждение[1].

Таким образом, с 1789 г. по 1798 г., то есть за десятилетний промежуток времени, мы встречаемся с 53 именами крепостных певчих (см. прилагаемый список певчих № 5). Но в среднем ежегодно в штате капеллы состояло 30—40 человек и лишь к 40 годам XIX в., при руководстве Ломакина, капелла разрослась почти до 100 человек.

Последние сведения об именном составе певческой капеллы сохранились от 1808 г., состав ее в сравнении с 1789 г. совершенно изменился. В сохранившемся «списке певчих» с их годовыми окладами в 1808 г.—31 певчий, из них 13 взрослых и 18 детей (см. прилагаемый список).

Из этих певчих лишь трое—Иван Николаенков, Иван Кривошеев и Иван Бахарев—уцелели в капелле от ее состава 1789 г., остальные 28 человек были вновь приняты за эти годы.

Подытоживая все вышеприведенные данные, можно сказать, что с 1789 г. по 1808 г. сменилось в капелле 80 человек певчих, и постоянный ежегодный состав ее не превышал обычно 35 человек.

Шереметевская певческая капелла в своем составе имела исключительно крепостных людей, такой же она продержалась до реформы 1861 года.

Своими успехами в значительной степени она была обязана Степану Аникиевичу Дегтяреву, который был ее организатором, руководителем и регентом. Годы руководства капеллой Дегтярева были годами ее расцвета. Много, несомненно, содействовали организации капеллы и Ф. Смагин, ведавший набором голосов на местах, а также регент Григорий Мамонтов и певчий Федор Божко, которым вверено было испытание (апробация) голосов вместе с Дегтяревым и обучение молодых певчих. С 20-х годов XIX в. во главе капеллы стоял Г. Я. Ломакин.

Штаты актеров. О штатах актеров можно говорить лишь в связи со штатом певчих, ибо актер в XVIII в. в крепостном театре Шереметева совмещал в себе и артиста драмы, и артиста оперы, и комедии, а вместе с тем и певца в капелле, хотя в штатах театра 1789 г. числилась отдельная категория «актеров при театре», состоявшая из 6 лиц, но имена их не указаны, тогда как в составленных в то же время штатах актрис, танцовщиков, танцовщиц, музыкантов и певчих всюду проставлены фамилии и имена всех лиц, числящихся в штате. Это обстоятельство опять-таки указывает на то, что актерами были те же певчие капеллы, и, очевидно, домовая канцелярия не знала, кого из них поставить в рубрику актеров. В 1797 г. в дошедшем до нас «реестре служителям и разного звания людям», коим Шереметев предписывает «выдать невзачет денежного жалованья», под рубрикой «актерам» значится 6 фамилий:

1. Иван Николинский (мы знаем, что он же числился и в штате певческой капеллы в 1789 г. как 1-й бас).

[1] Н. А. № 35, повел. от 15.V. 1797 г.

2. Федор Кирющенков.
3. Петр Смагин—музыкант-волторнист и певчий.
4. Антон Байдуров—певчий дискант.
5. Василий Жуков—певчий.
6. Андрей Чухнов—певчий.

Очевидно, эта категория актеров при театре была весьма неопределенной, и под именем актеров разумелись разные лица из певчих, а также и некоторых музыкантов, обслуживающих театр.

В сохранившихся либретто пьес, в переводах Вороблевского, обычно о действующих лицах—крепостных актерах в операх и музыкальных комедиях—употреблялся термин «певцы и певицы» или «домовые певчие графа».

Посмотрим, кто же в действительности выступал на сцене шереметевских театров в качестве актеров и оперных певцов в эти годы.

Из весьма обширного и разнообразного репертуара шереметевского театра, включавшего, как мы видели, до 100 пьес, по сохранившимся либретто от 1779—1797 гг. лишь по 20 пьесам (исключительно операм) известен полный состав действующих лиц и по 7 пьесам (5 операм и 2 балетам) удается установить главных действующих лиц.

Во всех этих пьесах ответственные роли выполняли следующие крепостные актеры:

Григорий Григорьевич Кохановский—1-й тенор.
Андрей Васильевич Новиков—1-й тенор.
Иван Николинский—1-й бас.
Иван Мартынович Кривошеев—1-й бас.
Николай Нестерович Розмарець.
Степан Аникиевич Дехтярев—тенор.
Тимофей Кириллович Беденков.
Григорий Иванович Байдуров—дискант.
Григорий Ямпольский—2-й бас.
Федор Кирющенко—1-й бас.
Федор Божко—2-й тенор.
Андрей Чухнов—он же музыкант оркестра.
Петр Смагин—он же музыкант-волторнист.
Яков Подорожко.

Это и был основной контингент труппы. Из него в 1779—80 г. выбывает по не известным для нас причинам Тимофей Кириллович Беденков, работавший, повидимому, с основания театра.

Одним из первых актеров труппы был и Степан Аникиевич Дехтярев, но в 90-х годах XVIII в. он уже не выступал в качестве актера, а числился капельмейстером театра. Все остальные вышеуказанные актеры обслуживали шереметевский театр в годы его расцвета.

Кроме них, на ответственных ролях выступали также следующие актеры более позднего поколения:

Федор Травин (в опере «Три откупщика» пел партию жениха Танюши—Степана).

Василий Жуков (исполнял роль Солимана из «Трех султанш» и «Пигмалиона»).

Ефим Головцев (играл в 1795 г. роль турецкого пленника Топчи-паша в опере «Взятие Измаила», роль слуги Матвея в опере «Три откупщика» и роль военачальника в опере «Браки самнитян»).

Илья Птишников (играл роль офицера в опере «Взятие Измаила»).

Иван Малина (играл роль нотариуса в опере «Ложный лорд»).

На небольших выходных ролях были:

Алексей Александров.
Николай Кирюшенко.
Петр Кирюшенко.
Семен Безоаров.
Еким Роменко.
Федор Розмарень.
Семен Скворцов.
Егор Сапшиков.
Василий Марченко—1-й тенор.
Иван Дырденко.
Федор Чалой.
Гаврила Драченов—2-й бас.
Евдоким Дегтярев—альт.
Алексей Гламаздин—2-й тенор.
Петр Ноздрев.
Дмитрий Чершков.
Иван Чистов.
Степан Мишаев.
Иван Добрецкой.

Кроме этих 37 актеров, для устройства массовых сцен: толпы на ярмарке, войска и т. п., привлекались эпизодически многочисленные статисты из дворовых—ливрейной и неливрейной челяди. Многолюдность массовых сцен придавала особую помпезность спектаклю на шереметевской сцене.

В 1796 г. в «реестре» служителям и разного звания людям, которым было выдано «невзачет (то есть в награду) денежное жалование» от 2 до 9 р., значатся 32 статиста, которые названы в документе «бывшими на театре воинами» (см. список в приложении № 5).

Четверо из них—Дмитрий Цимбалистов, Дмитрий Стрехвалов, Иван Бизяев и Иван Елизаров—состояли в штате музыкантов. Очевидно, свободные музыканты-ученики тоже участвовали, в случае нужды, в качестве статистов на сцене.

В 1795 г. в опере «Взятие Измаила» участвовало свыше 70 статистов, а в героической опере «Самнитские браки», по словам Станислава Августа Понятовского, для которого был дан спектакль, выступало свыше 300 крепостных актеров. Эту большую цифру, вероятно, несколько преувеличенную, следует, конечно, отнести за счет многочисленных статистов, которые входили в состав самнитского войска и самнитского народа, торжествующего свою победу над римлянами.

Штаты актрис. Женский персонал в труппе был не столь многочисленным, как штат актеров, ибо набрать для театра девушек было сложнее. Недалеко было еще то время, когда женские роли на русской сцене исполнялись мужчинами и театральное искусство считалось позорным ремеслом для женщины.

В 1789 г. в штате театра состояли следующие актрисы:

1-е роли—Прасковья Ковалева (Жемчугова).
2-е роли—Аша Буянова (Изумрудова).
3-и роли—Арина Калмыкова (Яхонтова).
Ученицы: Матрена Ковалева (Жемчугова).
Домна Березенкова.
Устинья Кучерявенкова.
Акулина Дудкина.
Акулина Алексинская.
Всего в штате значилось 8 актрис.

Пополнение штата актрис было сравнительно небольшим.

В 1789 г. были взяты в актрисы дочь конюха из Серебряных Прудов Алексеенкова Авдотья[1] и из Мещеринова—Алена Шемаева[2].

В 1790 г. были определены в актрисы из Вощажникова Авдотья Беляева и дочь дворового печника Арина Селезнева[3].

В 1792 г. была привезена из Сергиевского Авдотья Михайлова[4] и почти одновременно с нею была принята Авдотья Овсянникова[5].

В этом же году в списке «на прибавку жалования актрисам» числится первой Ульяна Алексинская[6], очевидно, занявшая вакантное место, ранее занимаемое сестрой ее Акулиной.

В 1796 г. в штате актрис, помимо вышеозначенных, имеются еще Дарья Коршунова, Марья Белая, Фекла Бирюзова и Афимья Шлыкова[7].

Выступала в театре в комедиях в первые годы своего появления на сцене, как мы уже говорили, и танцовщица Татьяна Шлыкова. Всего, таким образом, нами было указано 20 актрис, из них Алена Шемаева, Марья Белая и Афимья Шлыкова назначены были в помощь надзирательницам.

На ответственных ролях и в опере и в драме участвовало не более 10 актрис, из них главные роли первоначально исполняли Татьяна Беденкова и Степанида Дегтярева, которых сменили Анна Буянова и Прасковья Ковалева. Третьи роли неизменно отдавались Арине Калмыковой. Это были лучшие актрисы шереметевской труппы как оперы, так и драмы. Что же касается Татьяны Гранатовой, Матрены Жемчуговой и Феклы Бирюзовой, то последние, выступая в операх и комедиях, числились первыми танцовщицами кордебалета, исполнявшими также все сольные номера в балете (см. прилож. № 5).

Полные сведения о штате танцовщиц мы имеем лишь за 1789 г.[8], когда в штате балета состояло 12 танцовщиц и 12 танцовщиков.

Танцовщицы:	Авдотья Кочедыкова (Аметистова).
Татьяна Гранатова.	Анна Андреева.
Мавра Бирюзова.	Катерина Андреева.
	Алена Казакова.
Фигурантки:	Марфа Алферова.
Фекла Урузова (Бирюзова).	Афимья Ашарина.
Арина Ситова (Хрусталева).	Марфа Птицынкова.

(Вакансия, а ныне занимает место Матрена—очевидно, Жемчугова)

О дальнейшем увеличении штата танцовщиц можно получить представление из следующих данных:

---

[1] Н. А. № 1051, повел. № 162 от 10.X 1789 г.
[2] Н. А. № 1051. повел. № 165 от 13.X 1789 г.
[3] Н. А. № 1051, повел. № 27 от 12.II. 1790 г.
[4] Н. А. № 1051, повел. № 181 от 20.XI 1792 г.
[5] Н. А. № 1051, повел. № 165 от 3.XI. 1792 г.
[6] Н. А. № 1051, повел. № 141 от 19.VIII. 1792 г.
[7] Н. А. № 32. 1796 г.
[8] Н. А. № 228.

В 1789 г. в танцовщицы была взята девочка Аксинья Игнатова, которой определили «верховую дачу» [1].

В 1791 г. было принято четверо:

Настасья Романова [2],

Арина Шемаева,

Авдотья Сашникова [3],

и Надежда Цимбалистова [4].

В 1792 г. были взяты 10 человек: из Сергиевского привезены в танцовщицы Марья Шамина, Матрена Шамина, Авдотья Четверикова [5], Федосья Чернихина, Матрена Чекунова, Матрена Дорошенкова, Анна Стеблева, Матрена Жукова большая, Матрена Жукова меньшая и Анна Спасслихина [6].

В 1795 г. в списке танцовщиц помимо всех известных нам уже лиц числились еще 5 новых: Аграфена Вестротина, Василиса Чечевицина, Аксинья Шемаева, Прасковья Ситова и Надежда Кучерявенкова.

В 1796 г. встречаются еще новые имена танцовщиц: Алены Жарковой, Катерины Вестротиной и Анны Вестротиной.

Таким образом, с 1789 г. вплоть до 1800 г. мы встречаемся с 35 именами крепостных танцовщиц на шереметевской сцене (см. прилож. № 5).

К 1800 г. из них осталось в штате театра лишь 17 танцовщиц, причем всех их разделили на две категории: одну, большую по численности, оставили в 1797 г. в Москве (всего 11 человек), а 6 лучших танцовщиц Шереметев, уезжая в Петербург, захватил с собой, и они в эти годы значились в реестре как танцовщицы, состоящие при графе в Петербурге (см. приложение).

Первой танцовщицей балета у Шереметева считалась Татьяна Васильевна Шлыкова-Гранатова и второй танцовщицей Мавра Урузова-Бирюзова.

В мемуарах польского короля Станислава Августа Понятовского о балете Шереметева говорится: «В кордебалете, составленном также из крепостных, особенно замечательны две танцовщицы». Здесь он говорит, несомненно, о Гранатовой и Бирюзовой, остальные числились фигурантками кордебалета; из них наиболее выдающимися были Авдотья Аметистова, Матрена Жемчугова, Арина Хрусталева, Прасковья Ситова, Екатерина Вестротина и Алена Казакова.

Алена Казакова выдвигается особенно в последние годы существования театра, а после смерти крепостной актрисы П. Жемчуговой—жены Н. Шереметева,—Казакова становится первой фавориткой графа.

В отношении штата шереметевского балета следует отметить, что с 1789 г. по 1800 г. он непрерывно возрастал, и наибольший

---

[1] Н. А. № 1051, повел. № 50 от 18.IV 1789 г.
[2] Н. А. № 1051, повел. № 88 от 26.VI 1791 г.
[3] Н. А. № 1051, повел. № 89 от 2.VII 1791 г.
[4] Н. А. № 1051, повел. № 103 от 12.VIII 1791 г.
[5] Н. А. № 1051, повел. № 181 от 20.XI 1792 г.
[6] Н. А. № 1051, повел. № 165 от 3.XI 1792 г.

рост его приходился на 1792 г., то есть начало строительства театра в Останкине, когда в течение одного года было принято 10 танцовщиц.

Штаты танцовщиков: Штат танцовщиков был по численности таким же, как штат танцовщиц.

Первые сведения о нем мы имеем лишь от 1789 г., хотя танцовщики и танцовщицы у Шереметева, несомненно, появились раньше актеров и актрис. Штат танцовщиков и танцовщиц удержался дольше актеров. Вместе с тем, Шереметев в последние годы существования театра особенно увлекался балетом и не мог расстаться так скоро с большой и хорошо поставленной балетной труппой.

В 1789 г. в реестре танцовщиков числилось 12 человек[1].

Танцовщики:

Роли 1-й—Василий Воробьев.
Роли 2-й—Кузьма Сердоликов (Деумш).

Фигуранты:

Иван Яшмов (Надеждин).
Роман Пешников (Корольков).
Андрей Жуков (Кремнев).
Илья Птицников.
Яков Пешников.
Борис Шкуркин.
Алексей Арнаутов.
Алексей Бастрагин.
Степан Гусев.
Николай Серов (Мраморов).

В 1789 г. был принят в танцовщики Алексей Вострогин[2] и из конюхов в танцовщики был переведен Илья Горшков[3].

В 1790 г. из конюхов был переведен в танцовщики Алексей Головцев[4].

В 1791 г. были определены в танцовщики Василий Кочегаров, Петр Чубаков и Алексей Гаврилов[5].

В 1792 г. было взято 10 человек:

Степан Чернихин[6], Илья Сашников, Яков Тихомиров, Александр Скотников[7], Кирилл Головцов, Яков Чернихин, Федор Костромин, Филипп Чумаков, Наум Жуков, Лупп Бронников[8].

В 1795 г. в танцовщиках числились также Михайла Чухнов, Алексей Шемаев и Семен Арнаутов.

Всего, следовательно, с 1789 г. по 1795 г. можно говорить о наличии 31 танцовщика в шереметевском театре, но несколько человек из них в труппе не удержалось. Если в 1789 г. в штате танцовщиков состояло лишь 12 человек, то в 1795—1796 гг. штат вырос до 19 человек (см. в приложении).

Первыми танцовщиками балета были Василий Воробьев и Кузьма Сердоликов. Остальные числились фигурантами кордебалета, и лучшие из них: Иван Надеждин (Яшмов), Николай Серов (Мраморов), Андрей Жуков (Кремнев) и Роман Пешников (Корольков) выступали и с ответственными сольными номерами.

---

[1] Н. А. № 228.
[2] Н. А. № 1051, повел. № 125 от 8.VIII 1789 г.
[3] Н. А. № 1051, повел. № 157 от 3.X 1789 г.
[4] Н. А. № 1051, повел. № 181 от 23.XI 1790 г.
[5] Н. А. № 1051, повел. № 89 от 2.VII 1791 г.
[6] Н. А. № 1051, повел. № 28 от 3.II 1792 г.
[7] Н. А. № 1051, повел. № 149 от 12.X 1792 г.
[8] Н. А. № 1051, повел. № 165 от 3.XI 1792 г.

В 1800 г. 31 января труппа шереметевского театра была распущена. Однако Шереметев оставляет несколько человек из лучших своих танцовщиков и танцовщиц, которые должны были по его приказу «продолжать науку у Соломония».

«Штат танцовальным, коп должны составлять балет театра», в это время был следующий:

1-я пара:	Кузьма Деулин.	Фигуранты:
	Татьяна Шлыкова.	Яков Пешников.
2-я пара:	Иван Надеждин,	Марфа Птишникова.
	Алена Казакова.	Алексей Шемаев.
3-я пара:	Николай Серов,	Анна Почитаева.
	Прасковья Ситова.	Лупп Брошников.
		Аграфена Вострогина.
		Семен Арнаутов.
		Арина Шамаева.

Остальные 10 танцовщиков и 11 танцовщиц были оставлены за штатом, то есть уволены (см. в приложениях № 5).

Итак, мы видим, что к январю 1800 г. Шереметев оставил только три пары танцовщиков и четыре пары фигурантов. Причем первый танцовщик труппы Василий Воробьев вместе с другими девятью танцовщиками был переведен на другие работы, никакого отношения не имеющие к театру, а 11 танцовщиц Шереметев решил выдать замуж.

Через месяц он снова задумывается над вопросом о дальнейшей ликвидации оставшейся балетной труппы, об этом свидетельствует его повеление к управителю Останкина А. Агапову: «1) О находящихся в Москве танцовщиках и танцовщицах велеть сделать Кузьме Сердоликову реестр с отметками, кто к продолжению той науки способен и кто неспособен, с подробным описанием росту, фигуры и лет, и какие именно в чем усмотрены будут им способности и неспособности и нужно ли впредь надеяться, от которого к продолжению той науки успеху, и кто какое имеет поведение, ограничя обо всех замечаниях против каждого имени со всякою ясностью, и по сделании, взять тот реестр себе и осмотря всех тебе самому и если замечено будет, что в отметках показано будет все справедливо, то отведи оный реестр своим подписанием, а если в чем-либо усмотрено тобою будет с справедливостью несогласно, отметить на том же реестре и доставить ко мне».

Вслед за этим приказом последовало дальнейшее расформирование балетного штата, основное ядро которого выступало с самого основания шереметевского театра и состояло в среднем ежегодно из 18—20 танцовщиков и стольких же танцовщиц.

Подводя итоги тому, что было уже сказано о штатах крепостного театра Шереметева, мы можем констатировать, что большая шереметевская труппа состояла исключительно из крепостных людей, кроме нескольких единиц вольнонаемных музыкантов.

По своей численности она была едва ли не самой крупной труппой помещичьих частных театров того времени.

Набор в труппу был весьма далек от принципов добровольности

и представлял собою подневольную поставку детей из крепостных вотчин.

Располагая большим штатом собственных крепостных людей (210347 человек), Шереметев имел полную возможность подобрать для театра сильные кадры актеров оперы и балета, музыкантов и певчих для своей капеллы.

Случаев купли актеров со стороны, а равно и продажи собственных крепостных актеров у Шереметева не было, так как огромный резерв своих крепостных людей мог удовлетворять все нужды домового театра.

Особенно интенсивный рост театрального штата падает на 1792 г.—начало строительства дворца-театра в Останкине.

Крепостная труппа Шереметева в XVIII в. являлась не только выдающейся труппой по своей численности, но она занимала одно из первых мест по игре актеров, конкурировавших с игрой артистов-профессионалов сцены.

2. ОБУЧЕНИЕ И УЧИТЕЛЯ АКТЕРОВ

Образование актеров в шереметевском театре стояло на большей высоте в сравнении со многими доморощенными труппами других помещиков.

Кусковская начальная школа, устроенная П. Б. Шереметевым, просуществовала до 1801 г. Количество учащихся в ней ежегодно возрастало. В 1791 г. учеников было свыше 30. Грамоте и письму обучал дьячок Петр Наумов, арифметику преподавал крепостной архитектор Миронов, пение—С. А. Дегтярев, а словесные науки—Ф. Рябинин.

Через эту школу проходили некоторые дети дворовых, но попасть в нее было не легко. Когда в 1802 г. она была переведена в Останкино, оставшиеся сиротами дети С. Дегтярева с трудом были приняты благодаря лишь заслугам отца. Этот факт свидетельствует о том, что школьное образование давалось у Шереметева лишь детям дворовых служителей, занимавших большие должности при барском дворе. Дети же прочих дворовых людей обучались грамоте у дьячка Петра Наумова.

Надо полагать, что и дети, определяемые для театра, в том случае, если они были неграмотными, первые уроки грамоты получали у того же дьячка.

Для этого контингента дворовых «грамота» была обязательной. Шереметев в своих приказах неоднократно напоминает о том, что актеров «надо заставлять учиться читать и писать, и из маленьких чтобы не забывали также заставлять почаще протверживать».

От крепостного учителя-дьячка дошло до нас следующее любопытное прошение, поданное в 1798 г. П. Шереметеву:

«Государю Снятельному графу Николаю Петровичу.

Просит вашего снятельства один от бедных бывший при Троицкой церкви, что в селе Останкове, дьячек Петр Наумов. Нахо-

дился я всепижайший при означенной церкви действительным дьячком сорок семь лет в благоприятном порядке без всякого порока, и никто из служителей вашего снятельства видеть не мог за мною ниже малого неустройства, жительство имел в собственном своем доме; сверх же церковного исправления послушностию своею делал раболепные службы и по приказанию домовой вашего снятельства канцелярии исправлял Останковские и Марьинские письменные дела четыре года без всякой противности. Вечной же славы достойный родитель вашего снятельства, зная обо мне всякое рачение ко услугам разным, приказал вручить мне дворовых мальчиков, коих обучал чтению и писать 16 лет со всяким старанием и внятностью и содержал некоторых сирот в своем доме, коих старуха моя обшивала, обмывала, и за все это ученье и за содержание определено было 7 рублей в год, чем был и доволен, потому более довольствовался от церковного дохода, но в прошлом 1793 году по соизволению вашего снятельства вседостойнейшему великому вашему лицу повинулся и вызвался из дьячковской должности и на поданном прошении сам о себе изъяснил несправедливые различные болезни, чтоб ваше снятельство желание без всякого препятствия скорее исполнить, почему я всепижайший остался под тению ваших снятельских милостей на той же производимой руге [1] дьячковской, потом перевезен в село Кусково обучать во училище дворовых мальчиков, коих и обучаю по примеру народного училища разным предметам: чтению и писать со всяким старанием четвертый год в точности, так, как обучали вольноприемные учители, ничего не исключая; тако ж де и ныне содержу сиротствующих мальчиков, как и прежде со обмыванием их и вседневным хождением во училище; но недостатку своему имею в верхней и исподней одежонки такожде и во обуви всекрайнюю нужду, потому что определенного три рублевого жалованья по нынешней дороговизне за частою ходьбою мало становится и на обувь пришло во всем поправить себя нечем, кроме вашего снятельства милости. Снятельнейший граф, премилостивый и премудрый государь, превознесенный отец, снисходя многих людей просьбы разсмотрением, сниди и на мое бедное прошение и не отрини от милостивого вашего снятельства возрения за все вышеписанные мною добротворительные услуги, которые производил от сущего моего усердия, за что отверзи мне бедному ваше снятельство отеческие недра своим благоутробием по бедному моему недостатку трех рублевого жалованья во окружающей моей жизни из милости вашего снятельства к тем рублям, что пожаловать для поправки одежонкою и обувью, за что и всегда о здравии вашего снятельства богу молю. И тако милостивую резолюцию учинить к сему прошению Кусковский учитель Петр Наумов руку приложил» [2].

Это витиеватое, раболепное прошение говорит о полной зависимости, приниженности этого крепостного учителя-дьячка, получавшего в год от 3 до 7 рублей не только за обучение, но и за

---

[1] Руга—жалование натурой церковнослужителей.
[2] Н. А. № 11 от 29.XII 1793 г.

содержание—«обмывание», то есть за уход за детьми, и вынужденного просить у помещика одежонки и обувп.

Кусковская школа в 1802 г. по воле графа была переведена в Останкино; первым учителем в ней был Михайловский.

«Повелением моим под № 20,—пишет Шереметев,—велел я построить в Останкове особую пристройную связь и приискать способного учителя, который мог бы только уметь хорошо читать, писать и арифметике. Пряхину предписываю быть смотрителем строения, а будущею весною начать и кончить мне строение без всяких отлагательств».

Небезынтересно привести здесь сохранившуюся опись книгам, употребляемым учащимися в этом училище[1].

Сокращенных катехизисов	20	
Священных историй	20	
Букварей	20	
Российских грамматик	18	
Арифметик	18,	одна ветхая, прочие поизбиты.
Должности человека и гражданина	18	все поизбиты.
Прописей	8	помаранных и поизбитых.
Для чистоты прописания	3	таблицы.

Всеобщая история в 3 частях	4 книги новые.
Книга «Добродетели и премудрости»	новая.
Книга «Друг детской»—в 2 частях 4 книгах	новая.
Книга «Зрелища вселенные»	старая.
Книга «Краткое землеописание Российского государства»	новая.
Краткая Российская история	новая.
Устав для народных училищ.	
Руководство учителям училищ.	
Таблица для познания букв.	

Учитель Иван Корпеев (дата не указана, водяной знак 1806 г.).

Этот список учебников, относящийся, несомненно, к началу XIX в., свидетельствует о том, что школа не только должна была обучать детей грамоте и элементарным познаниям в арифметике, географии и истории, но вместе с тем особенное внимание обращалось и на воспитание крепостного юношества. Среди учебников значится больше всего священных историй и катехизисов, «должностей человека и гражданина», а также книга «добродетели и премудрости».

Эта школа впоследствии стала поставлять, главным образом, крепостных канцеляристов и геодезистов, то есть счетоводный и канцелярский аппарат и землемеров в вотчинные конторы Шереметева. Сохранились работы ее учеников—планы и чертежи земельных участков, выполненные с большой тщательностью, а также рисунки с натуры.

Крепостные актеры, как мы уже говорили, эту школу в большинстве случаев не проходили. Чтобы избежать излишней затраты времени на обучение элементарной грамоте, Шереметев в одном из

[1] Н. А. № 208.

указов о наборе в театральную труппу девочек в 1792 г. писал, чтобы брать лишь «грамоте умеющих».

Специальную театральную школу они проходили сначала у своих же старших товарищей по сцене: актеров, танцовщиков, музыкантов, на которых возлагалось обучение новичков и которые являлись для начинающих актеров первыми учителями, а затем репетиторами, «протверживающими» с ними роли, разученные самими в недалеком прошлом с корифеями как нашей русской сцены, так и с актерами-иностранцами (см. прилож. № 6).

Таких крепостных учителей известно нам за все время существования шереметевского театра 6 лиц, они входили в состав крепостной труппы.

Актеров и певчих обучали Степан Аникиевич Дегтярев, Григорий Мамонтов, Федор Божко, Николай Нестеров и Федор Смагин.

Особое внимание обращалось на воспитание девочек. Оно было направлено на то, чтобы превратить деревенскую неграмотную девушку в светскую барышню, постигшую все тонкости светского обхождения и манер и владевшую иностранными языками. Для светского воспитания актрис и обучения их французскому языку держали двух воспитательниц француженок мадам Дюврш и Шевалье, а впоследствии был нанят для обучения актеров итальянскому языку, который необходим был актеру для исполнения итальянских арий в концертах и операх, учитель итальянского языка Торелли, которому в 1789 г. Шереметев отдает приказ заплатить за обучение актрис 300 руб. за год.

Вместе с тем, явилась необходимость отучать крепостных детей от местных наречий, с которыми они приходили к барскому двору из разных уголков России, где были раскинуты вотчины.

До нас дошла одна из ролей крепостной актрисы П. И. Жемчуговой (в опере «Нина, или сумасшедшая от любви») с тщательно выправленными в тексте буквами «о» на «а». «Оканье» и другие местные особенности говора, исправляемые с немалым трудом, причиняли неприятности крепостному актеру и певцу, привыкшему к своему диалекту.

Нередко театралы-помещики сами брались за обучение актеров. Так, в своих воспоминаниях о крепостном театре в Пензе Вигель пишет: «...Между девками его нашлась одна Дуняша, у которой невзначай был природный талант. Жена его, помня, как в Смольном сама госпожа Лафон учила ее играть Гафолию, преподавала свои наставления, кои в настоящем случае мне кажутся бесполезны»[1]. У Державина в Тамбове под руководством его жены девицы шили и расписывали театральные костюмы, заучивали и репетировали роли.

То же самое рассказывает о своих родителях Т. Пассек: «Отец играл на гитаре и приятно пел, сам обучал хор певчих, имел всего 200 душ в 2 деревнях, но и среди них были уже свои столяры, маляры, сапожники и пр. ...Стройная карелка Уляша отдана была

[1] Воспоминания Ф. Ф. Вигеля, ч. II, ст. 75. М. 1864.

к цыганам учиться плясать. Дорого купленный за великолепный голос 16-тилетний мальчик Нетухов учился петь у Бошарова. Молодая домашняя прислуга обучалась танцам. Из имевших хорошие голоса был слажен своими средствами хор певчих...» [1]

В шереметевской труппе, если актер или музыкант выделялся своими способностями, его отдавали в обучение к тому или иному известному актеру русской придворной или казенной сцены. Для обучения музыке и балету большей частью выписывались из-за границы учителя-иностранцы.

В 70—80—90 годах XVIII века обучали крепостных актеров Шереметева следующие лица: И. А. Дмитревский, Померанцев и Померанцева, Плавильщиков, Сандунов и Сандунова, Синявская, Игнирандова, Лапин, Шушерин. А из иностранцев учителями пения были итальянцы Бабарини и Олимпий. Драматическому искусству некоторые актеры обучались у известного актера придворной сцены французского трагика Флоридора.

Получаемые актерами уроки с вольнонаемными учителями должны были закрепляться путем упражнений и повторений их со своими же старшими товарищами, о которых мы уже говорили.

Обучение и репетиторство оперных актеров и певчих было возложено на крепостного певчего Федора Божко, который занимал место 2-го тенора в крепостной труппе. В повелении Шереметева 1796 г. к управителю Петру Петрову говорится: «О хождении Божкову к девушкам вверх и обучать при Арине Антоновой старые оперы, дуэты и арии, которые у них есть». «Илье Игнашникову ходить в певческую и обучаться у Божкова солфеджи и певческим концертам» [2].

В следующем году Шереметев требует подачи ему особых еженедельных рапортов от своих крепостных учителей о том, что проходили они в течение недели с актерами. До нас дошли только два таких рапорта об учебе крепостных актеров: «Рапорт из поданной записки от певчего Божкова, что он сего февраля с 1-го по 8-ое числа 1797 г. учил, а именно:

1-го числа—воскресенье.

2-го числа—праздник.

3-го числа—поутру со всеми певчими проходил выученные концерты, после обеда с Домной роль из оперы «Колония» и еще роль из оперы «Павел и Виргиния», с Устиньей роль из оперы «Притворная любовница», с Химушей и Машей—дуэт итальянской.

4-го числа—поутру учил маленьких певчих солфеджи, после обеда—девушек хоры из оперы «Аземии».

5-го числа—поутру со всеми певчими проходил выученные «три херувимски», после обеда—с Устиньей роль из «Трех откупщиков», с Домной роль из «Павла и Виргинии», с Химушей и Машей—скалы.

---

[1] Пассек. «Из дальних лет», том I.

[2] И. А. № 360 от 10.VI. 1796 г.

6-го числа—поутру с певчими проходил концерт «Боже мой», с девушками скалы и солфеджи.

7-го числа—поутру с певчими проходил концерт «Великий господь», с девушками хоры из разных опер [1].

22-го числа—воскресенье.

23-го числа—поутру учил всех певчих нотной концерт «Великий господь», после обеда с девушками с Устиньей проходил роль «Трех откупщиков», с Домной роль из «Павла и Виргинии».

24-го числа—поутру учил словами концерт «Великий господь».

25-го числа—поутру всех певчих учил той же концерт, после обеда с девушками хоры из «Армиды».

26-го—поутру со всеми певчими проходил «Херувимски», с девушками хоры из оперы «Армида».

28-го—поутру с певчими проходил выученные концерты, после обеда с девушками сольфеджи и скалы» [2].

Из этих рапортов видно, что певчий Божко должен был обучать своих учеников и учениц самым разнообразным ролям из популярных комических опер того времени: «Колонии» (Саккини), «Притворной любовницы» (Паизиелло), «Аземии», «Трех откупщиков» (Дезеда), «Павла и Виргинии». Вместе с тем, он разучивал с ними и хоры из опер, итальянские дуэты, упражнялся в сольфеджиях и готовил церковные концерты.

С актерами разучивал роли и музыкант Михайла Хренов, что известно из повеления Шереметева к управителю Петру Петрову от 1797 г.: «Старые роли от опер музыканту Михайле Хренову с актерами вверху проходить 3 раза в неделю по ролям» [3].

К сожалению, вопрос о том, кого и как обучал Хренов, остается невыясненным. Получал он жалования 86 руб. в год (средний оклад музыканта). Точно так же не известно, чему обучал актеров один из наиболее старых по актерскому стажу крепостной актер Николай Нестерович Розмарень. Сам он играл в свое время ответственные роли в комических операх и комедиях. Так, известно, что в «Притворной любовнице» он играл роль Семила, в комической опере «Несчастье от кареты»—приказчика Клементия и в комедии «Башмаки Мордоре»—вахмистра. В повелении 1797 г. Шереметев приказывает: «Старые оперы и комедии по ролям Николаю Нестерову с актерами проходить по три раза в неделю и рапортовать Петру Петрову и в отлучку свою Агапову (управителю) или Смирнову и о доставлении оных рапортов Никите Александрову» [4].

Насколько время дня певчих и музыкантов было заполнено учебой, можно судить по одному из сохранившихся приказов Шереметева: «Музыкантов заставить,—пишет он,—первое: поутру в 9 час. играть на рогах до 11 час., второе: с 11 час. всем протверживать уроки по домам до 12 час., в-третьих: в 2 часа мастерам проходить с своими учениками до 5 часов; в-четвертых, когда же за болезнью

[1] Н. А. № 27 от 9.II. 1797 г.
[2] Н. А. № 90а от 1796 г.
[3] Н. А. № 360а от 10.VI. 1797 г.
[4] Н. А. № 327 от 9.III. 1797 г.

музыкантов на рогах нельзя будет играть, то сделать репетицию оперы для концерта»[1].

Из вольнонаемных учителей шереметевских актеров обучал в 80—90 годах XVIII столетия ученик Шумского, воспитанник Академии художеств, московский актер Иван Лапин, который, как известно, выступал тогда на сцене и в классических трагедиях и в бытовых комедиях. Признавая его талантливым актером, Карамзин отмечал недостатки его лишь в том, что «он твердо не знал своей роли, играл хорошо лишь местами, порою же недостаточно был углублен в самого себя».

Известный театрал того времени Жихарев говорил о Лапине, как о хорошем трагическом актере: «Он соединяет в себе все качества, составляющие отличного трагика: счастливую наружность, звучный, гибкий орган и правильную дикцию. В игре его много было благородства, и он чрезвычайно напоминал собою Флоридора, которого брал себе в образец. Одного недоставало в нем—увлеченья, и это происходило от недоверчивости к самому себе и строгого благоразумия. И оттого он преимущественно хорош был в таких ролях, которые этого увлечения не требовали, как-то в Тите, Рославле и Гусмане и пр.»

В 1789 г. Лапин играл большую роль в руководстве постановками у Шереметева. Некий М. Р.—автор заметки об увеселениях дворянства в 1789 г.—писал: «В это время в доме графини Салтыковой дважды в неделю шли представления детской труппы Буше и в доме графа Шереметева его крепостные люди ставили спектакли при помощи московского актера Лапина».

В 1790 г. по приказу Шереметева обучающему актеров Лапину было выдано 150 руб. И вместе с тем последовало распоряжение: «господину Лапину стараться продолжать учить девушек начатую комедию «Оракул» и «Несчастье от кареты», так же другие пьесы как старые, так и вновь розданные проходить с актерами, как-то: Смагиным, Кривошеевым и прочая». А через 3 месяца Шереметев, довольный обучением Лапина, отдает домовой конторе приказ об увеличении ему оплаты: «Актеру Лапину к прежде производимому его жалованию 300 руб. впредь, считая с прошедшего апреля сего года, производить в год 500 руб.»[2].

Упоминаемые в приказе Шереметева крепостные актеры первый бас Кривошеев и Смагин числились в штате певчих и выступали, главным образом, как оперные артисты. Следовательно, Лапин обучал не только драматических актеров, но и оперных, что в те времена было в порядке вещей. Из этих приказов видно, что Лапин обучал, вместе с тем, и актрис, которые должны были играть в комедиях и комических операх, например, в комедии Сент-Фуа «Оракул» и в комической опере «Несчастье от кареты». Из актрис в этой опере выступали Фекла Бирюзова, Анна Изумрудова, Авдотья Аметистова и Матрена Жемчугова. Все они были ученицами Лапина.

---

[1] Отголоски XVIII века, вып. IV.
[2] Н. А. № 1051, повел. № 118 от 19.VIII 1790 г.

Большую роль в обучении труппы Шереметева в последующие годы сыграл талантливый актер Василий Померанцев. Это был представитель нового жанра буржуазной сентиментальной драмы. В основу своего актерского мастерства Померанцев клал прежде всего творческую интуицию и вдохновение. Недаром подпись С. И. Глинки под сохранившимся его портретом гласила: «На что тебе искусство. Оно не твой удел; твоя наука—чувство». Это был пламенный порывистый актер с пылким темпераментом и глубоким, ярким талантом.

Карамзин считал Померанцева лучшим русским актером. Он называл его «русским Гарриком», «нашим Молле». «Пусть покажут нам актера,—говорил он,—который превзошел бы Померанцева в игре глаз, в скорых переменах лица и голоса». Высоко он ставил также игру его жены, которая выступала в драмах и комедиях.

Оба они обучали шереметевских актеров с 1791 по 1794 год.

Более длительным было общение шереметевских актеров именно с Померанцевым, о чем говорит обилие сохранившихся приказов о выплате ему жалования. Годовая оплата Померанцева у Шереметева равнялась 500 рублям, и жена его получала 300 руб. Педагогические приемы их, применяемые в обучении молодого поколения, нам не известны, так как не сохранилось об этом никаких сведений.

В эти же годы некоторые актеры шереметевской труппы обучались у Я. Е. Шушерина, типичного представителя сентиментального жанра, который, по словам современников, не обладая ни красивой внешностью, ни звучностью и силой голоса, обычно избегал героического репертуара, но в драмах, где нужно было уменье вызывать слезы, он благодаря колоссальной работе над собой достиг многого. Он был таким актером, который не столько рассчитывал на свое вдохновение, сколько на свой труд над самим собою, на тщательную подготовку. По его высказываниям о значении репетиций, которые он считает «душою пьесы», можно судить о том, какое большое значение он придавал обучению и опыту. Нам известно, что он обучал крепостных актеров у Шереметева в 1791 г. В повелении Н. Шереметева от 21 ноября 1792 г. говорится о том, чтобы выплатили Шушерину за учение актеров в прошлом году 200 руб.

Из крупных корифеев русской сцены в театре Шереметева использовались в качестве учителей крепостной труппы некоторые представители старшего поколения актеров XVIII столетия—основоположников русского театра. Одним из первых можно назвать Ивана Афанасьевича Дмитревского (1733—1821).

Дмитревский обучал также и крепостные труппы известных театралов-помещиков: И. А. Дурасова, кн. М. П. Волконского и др. Не мог пройти мимо этого крупного деятеля русской сцены и Шереметев.

В 1792 г. Шереметев отдает в обучение к нему своего крепостного актера Василия Жукова.

Дмитревский, взяв его в обучение, вскоре сообщил Шереметеву о своих занятиях с ним следующее:[1]

---

[1] «Русский архив», 1896 г., часть VI.

«В угождение В. С. я поместил его жить у себя, дабы он все свое время под смотрением моим мог тем удобнее употреблять в свою пользу. Признаться надобно, что он великого понятия о себе требует, а особливо в российском языке, в котором он очень скуден и без которого актеру хорошему весьма трудно. Но прилежность и охота доведут его, может быть, в скором времени до желаемого намерения. Жуков сказывал мне, что благоволение В. С. есть такое, чтоб он учился: 1. акции, 2. пению, 3. итальянскому языку и несколько на клавире, дабы мог себе немногое и самое нужное аккомпанировать. Все сие приведу я в действительность, соображаясь во всем высокому и основательному вашему благоизволению, но ко всему сему позвольте В. С. прибавить мне российский язык, чтобы Жуков лучше мог его читать, писать и разуметь, а для того я прежде всего заставлю его учиться по-русски по грамматическим правилам. Я занял его теперь 3-мя ролями: Пигмалионом, Орфеем и Солиманом из «Трех султанш», а какими певческими ролями занять мне его надобно, ожидаю на то вашего позволения. Сей ли точно план имеете В. С. с Жуковым и какие роли должен он учить в трагедиях, комедиях, операх и в прочем, прошу нижайше повелеть мне прислать репертуар и объяснить мне во всем вашу волю, которую свято исполнить считаю первым себе долгом».

Это письмо интересно во многих отношениях. Оно, свидетельствуя о большой добросовестности учителя, говорит вместе с тем о низком уровне знаний, малой грамотности начинающих актеров, которых приходилось обучать «российскому языку», произношению и письму, а также говорит об универсальности актера: Жуков разучивает и драматические роли, и роли в комедиях, и трагедиях, а вместе с тем он готовится выступать и в операх,—он и музыкант, и трагик, и комик, и оперный певец.

Вместе с тем Дмитревский, видя страшную скудость в познании русского языка в своем ученике, без чего, говорит он, нельзя быть хорошим актером, все же не считает Жукова непригодным, а говорит о том, что в скором времени «прилежность и охота Жукова доведут его до желаемого намерения.

Долго ли длилось обучение Жукова у Дмитревского,— нам не известно, не известен и тот репертуар, который посылал ему Шереметев.

Единственные сведения о выступлениях Жукова на шереметевской сцене имеются за 1795 г., когда в опере «Взятие Измаила» Василий Жуков выступал в ответственной партии турецкого пленника Топчи-паша.

Весьма возможно, что связь Шереметева с Дмитревским прекратилась после небольшого конфликта из-за перевода какой-то пьесы. Н. Шереметев хотел поручить Дмитревскому перевод, но стоимость перевода, назначенная Дмитревским, ему показалась слишком высокой, и в одном из своих приказов он велел передать ему, что «я-де не государь чтоб по такой цене платить»,— Дмитревский был обижен и не стал заниматься для Шереметева переводами.

Будучи одним из образованнейших людей своего времени, большим знатоком как западноевропейского, так и русского театра, авто-

ром ряда пьес и первого труда по истории русского театра, Дмитревский был первым русским актером, стяжавшим известность и славу в Западной Европе. Это был актер блестящей, эффектной техники. По словам одного из современников: «актер умный, не увлекающийся, владевший собою даже в самых патетических местах, всегда кокетливый и думающий об эффекте».

Сподвижник Сумарокова, И. А. Дмитревский, начавший свою артистическую карьеру трагиком, сочетал в своей игре традиции ложноклассицизма, на которых построена была драматургия сумароковского времени, с новыми жанрами буржуазной драмы и комедии, которые мощной волной захватили русский театр в конце XVIII столетия.

Не поладив, как мы уже сказали, с Дмитревским, Шереметев приглашает для обучения актеров И. А. Плавильщикова (1760—1812 гг.). Образованный человек своего времени, окончивший Московский университет, литератор, занимавший одно из видных мест в театральном мире, будучи актером придворной сцены, а затем театра Медокса, Плавильщиков в 1795 г. усиленно работал с труппой Шереметева. Это был талантливый актер, с большим репертуаром: от Тараса Скотинина в «Недоросле» до короля Лира в трагедии Шекспира. Будучи идеологом буржуазной драмы, автором нескольких бытовых комедий, он сохранил, однако, от классической игры, по словам некоторых современников, лишь ее внешнюю форму.

Плавильщиков обучал целый ряд крепостных трупп. Особенно славилась руководимая им труппа Дурасова Н. А. в Люблине. «На сценах частных театров Плавильщиков пробовал ставить такие пьесы, которые нигде еще не были играны, и затем, в случае успеха, переносил их на публичный театр».

Плавильщиков руководил в шереметевском театре постановками «Дидоны» и «Эдипа», где роли Ярба и Эдипа считались его коронными ролями. Н. Шереметев, интересовавшийся, как видно из его переписки с Иваром, постановками этих трагедий, использовал Плавильщикова для разучивания ролей с крепостными актерами. Об его участии в обучении шереметевских актеров свидетельствуют уцелевшие в архиве приказы о выплате ему жалованья за обучение актеров. Так, в 1796 г. последовал приказ Шереметева о выдаче «актеру Плавильщикову за учение 150 рублей», в 1795 г. 8 мая выдается «актеру Плавильщикову за обучение актеров 300 рублей», 28 сентября того же года снова платится «Плавильщикову за учение 300 рублей и подарок 200 руб.». Таким образом, в течение 1795 г. Плавильщиков усиленно готовил крепостных актеров, получив за это от Шереметева в течение одного года 800 рублей.

Кто из шереметевских актеров были учениками Плавильщикова,—нам не известно.

В эти же годы некоторых актеров комедии у Шереметева обучал известный актер С. И. Сандунов.

С. И. Сандунов (1756—1820)—блестящий исполнитель бойких лакеев, молодых и пронырливых слуг: «Бойкий талант, ума—палата» (Жихарев), человек, обладавший недюжинным умом, красотой, лов-

костью и большим сценическим дарованием, вносил на сцену свежую реалистическую струю, и крепостные актеры от него, очевидно, должны были воспринимать совершенно новую и более близкую и понятную им манеру игры. Нам известно, что из актеров обучались у него Федор Травин и Авдотья Беляева. Федор Травин оказался способным учеником и исполнял первые партии. В опере Дезеда «Три откупщика» в 1784 г. он исполнял одну из главных партий жениха Танюши—Степана, а Авдотья Беляева «была непонятной и спала на уроках». В 1790 г. Шереметев приказывает: «Придворному актеру Сандунову за обучение актеров в бытность в Москве выдать 300 руб.». В 1792 г. ему выплачивается за билеты в концерт 300 руб. Сандунов обучал крепостных актеров многих помещичьих трупп, он был режиссером крепостной труппы Позднякова (на Никитской ул. в Москве), спектакли и маскарады которого привлекали всю Москву. С ним вместе работала и его жена Е. С. Уранова-Сандунова (1772—1826), которая была преимущественно оперной актрисой. Крепостные певицы шереметевского театра Параша Жемчугова, Анна Изумрудова были ее ученицами. Сандунова славилась своим голосом (звонкое меццо-сопрано с обширнейшим диапазоном почти в 3 октавы) и поражала современников «своей мощью и пленяла нежностью и красотой».

Репертуар ее был очень обширен (свыше 200 ролей). Особенно большой успех она имела в итальянских операх: «Дианино дерево», «Редкая вещь» и «Венецианская ярмарка». В русской и, особенно, в итальянской опере, по словам современников, «она никогда не имела игре своей покору». Исполняла блестяще как женские, так иногда и мужские роли, о чем свидетельствует посвященное ей одним из ее почитателей следующее четверостишие: «Во всем равно ты тож мила. В костюме женщины разишь, мужчиной сердце отняла и нехотя хвалить велишь». Исполняя роли персонажей разных национальностей, она изучала их бытовой уклад, одежду, особенности говора. Так, когда ей пришлось исполнять на сцене роль старой еврейки, она предварительно искала подходящий тип, изучала особенности жестов, мимики и интонации. Лучшие оперные актрисы театра Шереметева—Параша Жемчугова и Анна Изумрудова, выступавшие в тех же ролях, перенимали, вероятно, сценические приемы Сандуновой и ее итальянизированную манеру пения. Бессонов—бытописатель Кускова—считал, что желание Сандуновой поселиться в начале XIX в. в Кускове базировалось на прежних симпатиях и связях с талантливой крепостной актрисой П. Жемчуговой.

Актерам русской сцены, с которыми был связан театр Шереметева, отдавали в обучение не только исполнителей мужских ролей, но, как мы уже видели, отдавали и девушек-актрис, которых отвозили к учителю в отдельных каретах. И когда выяснилось однажды, что Федор Травин и Авдотья Беляева ездят к Сандунову вместе в одной карете, последовала страшная вспышка барского гнева, и, чтобы избавить несчастных актеров от наказаний, самому Сандунову пришлось убеждать Шереметева, что в этих поездках не было ничего предосудительного со стороны этикета и правил приличия.

Особенно большую роль в обучении драматическому искусству крепостных актрис шереметевского театра и, в частности, Параши Жемчуговой сыграла московская актриса Мария Степановна Синявская. Имя ее встречается в документах шереметевского театра с 1790 по 1798 г. Это была высоко одаренная драматическая актриса московской сцены театра Меддокса. Ее амплуа было—добродетельные страдающие героини с большим чувством долга и высоких страстей. Очень ценил ее игру Карамзин, считая исключительно трогательной и нежной. «Сия драма «Ненависть к людям и раскаяние» понравилась нашей публике,—писал он в одной своей рецензии,—в ложах и в партере видел я катящиеся слезы... Г-жа Мария Синявская представляет Юлию с таким чувством и так трогательно, что для сей прекрасной роли нельзя нам желать лучшей актрисы». Глубокая, полная драматизма, трогательная игра Синявской, постоянной учительницы шереметевской труппы, несомненно, находила живой отклик в ее ученице и последовательнице крепостной актрисе Прасковии Ивановне Жемчуговой, которой особенно подходили роли добродетельных и страдающих героинь.

Мы встречаем имя Синявской в документах шереметевского архива впервые в 1790 г. В приказе Шереметева за этот год сказано: «Актрисе Марье Синявской за учение актрис выдать 200 р. В следующем году Шереметев отдает распоряжение: «Вольного театра актрисе Марье Синявской за обучение театра моего актрис повелеваю выдать сверх выданных в прошлом 1790 г. марта 23-го и июля 29-го числа 350 р. еще 200 руб., а впредь доколе она представлять будет учение, производить в год по 500 руб. по третям сего апреля с 1-го числа». В конце того же года выдается «подарок артистке Марии Синявской 100 руб.». В 1794 г. ей снова за учение актрис было выплачено 200 р. и еще «невзачет 100 руб.»

В 1796 г. Шереметев отдает следующее повеление: «Домовой моей канцелярии. Актрисе Синявской за учение актрис выдачу положенного от меня жалованья на сей 1796 г. продолжать и при том смотреть, чтобы она девушек учить не оставляла и из них для обучения взяла б одну на жительство к себе, какую она выберет». В следующем году он снова подтверждает свой приказ. К сожалению, не известно, кто именно из актрис был отдан «на жительство» к Синявской.

П. И. Жемчугова пользовалась уроками Синявской до 1796 г., то есть главным образом в первые годы ее руководства шереметевской труппой. В 1796 г. уроками Синявской пользовались лишь те актрисы, которые не были взяты в Петербург со свитой графа: Домна Березенкова, Арина Птицынкова, Арина Шемаева и Надежда Цимбалистова.

М. С. Синявская, руководившая женской частью труппы у Шереметева с 1790 г. по 1797 год, несомненно, сыграла большую роль в ее сценическом образовании.

В одном из документов упоминается еще имя «вольного театра актрисы» Игмирандовой, которой в 1792 г. Шереметев приказывает выдать «за учение актрис из чрезвычайных сумм—200 рублей». Имя ее встречается лишь в одном документе и в последующие

годы исчезает. Это было, видимо, эпизодическое приглашение, не оставившее значительных следов.

Таким образом, мы видим, что почти все лучшие оперные и драматические силы нашей русской сцены были использованы Шереметевым для обучения и воспитания его крепостной труппы. Это было, конечно, исключительно редкое и отрадное явление среди прочих помещичьих театров. Однако приходится констатировать, что лишь в годы большого увлечения театром обучение труппы носило регулярный и серьезный характер.

Срывы занятий по вине учителей вызывали иногда нарекания, выражаемые, однако, в довольно осторожной и деликатной форме. Любопытно в этом отношении письмо Шереметева к управителю Петру Петрову [1].

«Крайне меня удивляет, что по отсутствии моем учение актеров моих и актрис производится от учителей весьма медленно, да и приезд их, как-то: Марьи Степановны Синявской, Померанцева и Шушерина бывает очень редко, через что и в успехе учения делаются не только не полезные медленности, а как я уверец в их хорошем ко мне расположении, то я надеялся в старании их к обучению актеров и прочих видеть успешности гораздо более, но вместо оного открывается тому во всем противное по каковым обстоятельствам и не относятся они к моему удовольствию, о чем объяснясь тебе с ними, попроси их, дабы они данное мне слово держали. Во учении представленных им учеников моих употребили свое старание по прилежнее и приезжали в дом мой почаще, из чего усмотря их успешность, могут надеяться в моей к ним благодарности. Я думаю, что при мне верно три недели не прошло бы без учения, к тому же по совести сказать, что обещано то делать надо за глаза как и в глаза, и к тому же, если человек что хочет делать, то всегда найдет время, а потому видно, что они мне услужить не желают, о чем весьма жалею».

Из этого письма видно, что Шереметев одновременно приглашал нескольких учителей для своих актеров. Так, в одно и то же время его труппу обучали Синявская, Шушерин и Померанцев, которые должны были ездить к Шереметеву на дом для обучения актеров.

За обучением актеров следил сам Шереметев, вместе с тем поручив это дело еще ряду лиц: управителю Вороблевскому и надзирателям. В 1790 г. Шереметев отдает приказание Вороблевскому: «Об обучении и поведении вверенных тебе людей рапортовать меня каждую неделю дважды и не нападая, а в самой истине». Подавались еженедельные рапорты об уроках с каждым учителем, а от учителей управители отбирали тотчас же по окончании уроков билеты на каждый данный ими урок, и по билетам производилась их оплата.

Для обучения актеров пению учителей выписывали из Италии. Одним из первых был Бабарини, получивший в 1789 г. от Шереметева жалования 300 руб. в год. В 1791 г. был выписан из Италии певец-тенор Олимпий с окладом в 700 руб. в год; он работал у Шереметева не более 4 месяцев. По договору он должен был не

[1] Н. А. № 1051 повел. № 6 от 13 января 1793 г.

только выступать сам, но и обучать крепостных певцов и певиц. От последней работы он отказался вопреки условиям договора, и после конфликта, возникшего на этой почве с Шереметевым, он ушел, воспользовавшись покровительством итальянской колонии.

Если учителями крепостных актеров и певцов Шереметева были почти исключительно русские деятели сцены, за исключением французского трагика Флоридора, то учителями балета были преимущественно иностранцы, за исключением Бубликова и Волкова.

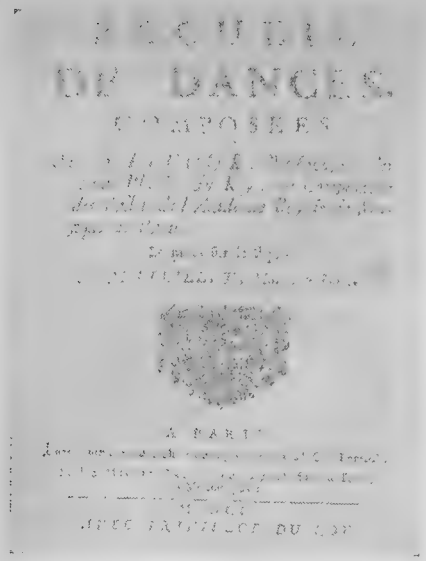
Одним из самых старых учителей и руководителей шереметевского балета был итальянец Франц Морелли, танцмейстер и первый танцор кордебалета придворной сцены, а впоследствии учитель танцев при Московском университете и в театре Медокса. Морелли начал службу у Шереметева балетмейстером, а в 1813 г. он изъявил желание перейти на должность управителя. «В самой молодости моей,—писал он в шереметевскую домовую контору,—привезен я из Италии в Россию и определен при императорском придворном театре танцмейстером, а по выслужении 15 лет принял должность учителя танцованью при Москов. Имп. университете и здесь нахожусь уже 35 лет, тогда как у покойных гр. Шереметевых существовал домовой театр; был я ими по званию своему приглашаем и много обласкан и награжден, а поэтому и ныне остаюсь благодарным и к нынешнему наследнику чувствую чистейшую приверженность, женясь же на дочери служителя графского Жеркова, проживаю не менее 8 лет в собственном доме его, состоящем в селе Останкине»[1]. Далее он сообщает о том, как самоотверженно он спас дворец Останкино от угрожавших ему наполеоновских войск, и просит назначить его управляющим именем. В дальнейшем Морелли выступает уже в должности управителя. О его предыдущей работе и о танцовальных приемах не сохранилось в архиве Шереметева никаких сведений.

Учителем лучших танцовщиц шереметевской труппы—Татьяны Шлыковой-Гранатовой и Мавры Грузовой-Бирюзовой—был талантливый ученик и последователь знаменитого Новерра—Ле-Пик, постановщик балетов на русской придворной сцене, отличавшийся, по словам Новерра, «безупречной пропорциональностью фигуры, благородством лица, чарующей гармонией всех движений. Драгоценная законченность его исполнения поражала всегда своей легкостью и грацией, делавшими совершенно незаметными усилия мышц». Эта лестная характеристика постановщику балетов и танцору, подвизавшемуся в России, данная великим реформатором балета, свидетельствует о том, что уроки и советы Ле-Пика были большим приобретением для Шереметева, особенно интересовавшегося, как видно из переписки с Иваром, балетом действия—пантомимой.

В постановках некоторых балетов Шереметев, видимо, пользовался в свое время консультациями и самого Новерра, на что указывает уцелевший документ о пересылке от Шереметева вдовою Ле-Пик г-ну Новерру 200 руб. (очевидно, в подарок).

Участие Ле-Пика в работе с танцовщиками шереметевского

[1] П. А. № 13, от 4.XII. 1813 г.



Собрание танцев Пекура
(Из шереметевского фонда)

Собрание танцев Пекура
(из шереметевского фонда)

театра было эпизодическим, театр же требовал постоянного руководства.

Не довольствуясь этими эпизодическими советами и уроками Лепика, Шереметев приглашает в Москву в качестве постоянного учителя и балетмейстера известного ученика Новерра—Соломони и м-м Козелли, работавших в московском театре Меддокса. В приказе от 5 января 1790 г. говорится: «Балетмейстеру Соломони и мадам Козелли за усердное отправление должности и успехи учеников—500 р.» А 29 апреля 1790 г. в наставлении Вороблевскому Шереметев приказывает: «Танцовщицам и танцовщикам учиться в репетиционной комнате у г. Соломони и Козелли». И вскоре после этого: «За обучение танцовщиц и танцовщиков прибавляется мастеру (Соломони) по 500 руб. в год».

В 1791 г. Шереметев переманил к себе с императорской сцены балетмейстера Чианфанелли, который по истечении семилетнего договора с казенной сценой, под видом отъезда на лечение в Италию, поступает к Шереметеву. Из сохранившегося письма П. Шереметева к кн. Голицыну видно, на каких условиях был приглашен Чианфанелли: «Князь, я в высшей степени тронут и благодарен Вам за те хлопоты, которые Вы взяли на себя, чтоб доставить мне хорошего, как Вы говорите, танцовщика,—пишет Шереметев,—что касается таланта, то я всецело полагаюсь на Ваш опыт. Прошу Вас извинить меня за то, что я до сих пор Вам не ответил. Это произошло оттого, что Чианфанелли получил несколько писем от Вашего Сиятельства, в которых ему сообщается о моем приглашении, на основании Вашей

рекомендации, приехать в Москву на три месяца, начиная с мая. Я думаю, что он хорош, так же, как и его жена, и что жанр его танца относится к области классического искусства или полухарактерного и что он не прыгун. Таких мне не нужно. Он сообщил моему художнику, что его контракт закончится только в мае, когда он и сможет приехать. Он просил, чтобы ему вместе с женой заплатили за 3 месяца 1.500 р., на что я и согласился. Прошу Ваше Сиятельство оформить это дело, я знал чего держаться, за что буду Вам бесконечно благодарен»[1].

В 1792 г. с Чианфанелли был заключен контракт на следующих 5 условиях. Чианфанелли был должен:

«1. Танцевать с своей женой во всех операх и балетах, в которых Е. С. прикажет, и сочинять серьезные балеты и полухарактерные.

2. Давать уроки танцев 7-ми лицам, а именно: 4-м девушкам и 3-м мальчикам три раза в неделю, и 3 раза моя жена, которая тоже будет давать уроки. Но может случиться, что я буду брать дни уроков, назначенных моей жене. В то время как я даю урок, несколько других танцовщиков могут приходить ко мне, и я научу необходимым для них упражнениям, па.

3. В балетах, сочиненных г. Соломони, я также обязуюсь выступать, если Е. С. прикажет. Но все, что я и моя жена исполним в них, будет моего собственного сочинения.

4. Его С. назначает мне за исполнение вышеозначенных пунктов 3.000 руб. жалования в год, стол в моей квартире или у Его Сиятельства, как он найдет лучшим. Кроме того, я буду иметь от него помещение, отопление и освещение. Что касается чая, кофе, экипажа и прислуги, то это не будет касаться Е. С., и я буду сам, как и раньше при дворе, заботиться об этом.

5. Что касается уроков, которые я буду давать вне дома Его С., то это будут не уроки театральных танцев, а исключительно менуэта и контреданса. Уроки должны назначаться в такое время, что служба у Его С. от них ни в коей мере не пострадает».

Любопытно, что Чианфанелли, соглашаясь по договору на свои выступления в балетах своего сотоварища по сцене Соломони, оговаривает, однако, что те номера, которые будут исполнять он и его жена, в балетах Соломони будут исключительно его собственным творчеством. Лишь с этим условием он и поступает со своей женой к Шереметеву. Шереметев же в свою очередь, видимо, потребовал, чтобы Чианфанелли кроме его театра больше не обучал никого театральным танцам. С таким условием был принят этот договор.

В 1791 г., 29.VIII, Чианфанелли оплачивают за трехмесячную службу 1.500 руб.[2] Оплата Чианфанелли в 1793 г. была 4.000 руб. в год на всем готовом. Любопытно распоряжение Шереметева, относящееся к этому времени:

«В домовую мою канцелярию танцмейстеру Чианфанелли, считая со вступления его ко мне в службу прошлого 1792 г. февраля 22

---

[1] Н. А. № 868 от 30.XII 1790 г.
[2] Н. А. № 1051, пов. № 117 от 29. VIII 1791 г.

числа сего августа, по 22, итого на полтора года, надлежало выдать в число положенного ему жалования 4000 руб., в год 6000 р., а в то число выдано ему от канцелярии прошлого года октября 22 дня 1000 р., сего года мая 9 дня 1000 руб., да от меня через Петра Петрова в прошлом же году дано 1000 руб. Итого 3000 руб., а за той выдачей должно ему додать еще 3000 р., о чем от меня минувшего июля 29 дня и повеление дано, но как Чинфанелли той суммы взять не пожелал и еще взято мною у него наличной суммой 2000 руб., того ради канцелярии на полную сумму на 5000 р., считая августа с 22 числа впредь на год с приписанием процентов 400 руб., написать вексель и подать ко мне...[1] августа 27 1793 г.».

Таким образом, мы видим, что Чинфанелли, получавший огромный оклад 4000 р. в год, живя на всем готовом, имея прекрасно обставленную квартиру, даже не взял своевременно у Шереметева 3000 руб. причитающегося ему жалования, а его же ссудил изрядной суммой, и П. Шереметев стал должником балетмейстера, заняв у него 5000 р. В этом же году, когда Чинфанелли заболел, Шереметев, узнав об этом, приказывает: «По болезни Чинфанелли справиться Петру Петрову, наблюдать, чтоб все нужное было доставляемо и ни в чем остановки не делать, а для присмотра и услуг определить к ним верного и порядочного человека, которому и приказать, чтоб находился все время без отлучки»[2]. Таковы были отношения Шереметева к балетмейстеру, от которого в значительной степени зависел успех театра.

В 1794 г. у Шереметева возникли с Чинфанелли некоторые трения по вопросу обучения танцовщиков; последний был недоволен музыкантом-аккомпаниатором балета и потребовал сменить его, пригласив со стороны. Шереметев, обиженный поставленными требованиями, пишет своей конторе: «Объясниться с Чинфанеллием и для обучения танцовщиц не брать чужого музыканта, а довольствоваться своим»[3].

Из книги повелений 1795 г. видно, что окончательный расчет с Чинфанелли был произведен 16 июля 1795 г. При его отъезде в Италию ему был дан Шереметевым вексель на 11 000 руб. и еще 841 р. 50 коп. выдано наличными[4].

Оплата в 4000 р. в год была чрезвычайно высокой. Шереметев платил Чинфанелли больше, чем придворный театр, где он получал 3400 р. в год. Чтобы представить себе, насколько была велика эта сумма, следует взять для примера оброк с Амиревской вотчины Шереметева, которая состояла из сельца Амирево и прилегающих 3 деревень, имевших 184 тягла и выплачивавших за год 1757 р. 38½ к. Оброк, в течение двух лет собираемый с крепостного крестьянства этих деревень, не мог покрыть годового денежного содержания балетмейстера театра.

---

[1] Н. А. № 30 от 27.VIII. 1793 г.
[2] Н. А. № 1051, повел. № 26 от 28.III 1793 г.
[3] Н. А. № 1051, повел. № 23 от 6.III 1794 г.
[4] Н. А. 240, из книги повел. 1795 г., повел. от 16.VII.

После отъезда Чинфанелли Шереметев сначала использовал для обучения танцовщиц итальянца балетмейстера Ипполи. В 1796 г. управитель Аганов писал: «Танцмейстеру итальянцу Ипполи, деньги оставленные Никитою Александровым у меня 300 р. отдал, и он — Ипполи — приказал Вашему Сиятельству принести свою благодарность, в чем прописка с него взята, которая В. С. и присылается» [1]. Вскоре Шереметев приглашает одного из лучших танцовщиков придворной сцены танцмейстера Гульгельми, о котором 29.IX 1799 г. он писал следующее письмо к директору театров Нарышкину: «М. Г. мой Александр Львович, совершенно удостоверение мое в справедливости отдаваемой Вашим Высокопревосходительством заслугам, а при том благоприятственное расположение Ваше ко мне, ободряет меня обратиться к Вам с покорнейшей просьбой о дансере Гульгельми. В течение 13 лет служения умножившееся семейство его, а с другой, возвышенный ум на все жизненные припасы, столько затруднили его состояния, что весьма недостаточно теперь для безнуждного его состояния получаемое им жалование. Удостойте, М. Г., обратить Ваше внимание на обстоятельства и долговременную службу и не откажите ему в человеколюбивом пособии жалования в сравнении с товарищами, получавшими таковое вознаграждение» [2].

В декабре этого же года Шереметев приказывает выдать «танцовщику Гульгельмиию 200 руб. в подарок, или, как сказать, в уважение болезни его и нужды карманной» [3].

А вслед за этим вскоре дается распоряжение, отдать ему двух танцовщиков, Николая Серова и Прасковью Ситову, и за их обучение платить по 40 руб. в месяц за каждого. Это были одни из лучших танцовщиков балета.

Обучение у Гульгельми было, повидимому, очень непродолжительным, так как 31.I 1800 г., распуская свою актерскую труппу, Шереметев оставляет балет, а Серова с П. Ситовой снова отсылает из Петербурга в Москву «для продолжения науки с прочими находящимися у Соломония».

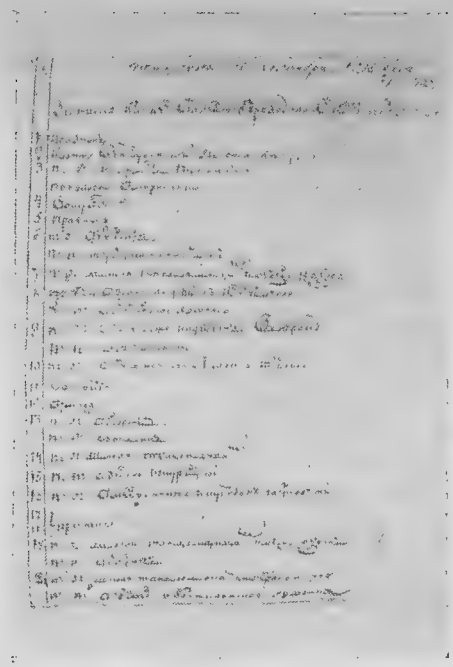
Из русских балетмейстеров обучали шереметевских крепостных танцовщиков Бубликов и Волков.

Наш первый талантливый русский танцовщик и балетмейстер придворного театра, ученик известного балетмейстера Гильфердинга, Тимофей Семенович Бубликов обучал шереметевских актеров в 1795 г. русскому балету. В марте этого года Шереметев отдает распоряжение: «За учение русского балета танцмейстеру Тимофею Семеновичу Бубликову выдать 300 руб.»

В следующем году в качестве учителя одного из шереметевских крепостных актеров балета упоминается имя Волкова: «Находящемуся у танцовщика Волкова ученику Гавриле Шлыкову производить денежное жалование против прочих таковых же учеников и шить на каждый год камзол со штанами суконные». Гаврила Шлы-

---

[1] Н. А. 366 от 22.III. 1796 г.
[2] Н. А. 862 от 29.IX. 1799 г.
[3] Н. А. 1051, повел. № 62 от 19.XII. 1799 г.



Программа занятий по балету
(из арх. фонда Шереметевых)

ков был младшим братом первой балерины шереметевской труппы Т. В. Шлыковой-Гранатовой. Его дальнейшая артистическая карьера нам не известна, известно лишь, что в 1803 г. он вместе со всей семьей получил от Шереметева вольную. Имя его на сцене нам не встречалось.

Перечисленные нами учителя балета являлись вместе с тем и балетмейстерами театра; но, давая уроки крепостным актерам, они не проводили с ними ежедневных упражнений, а вся черновая подготовка и репетиторство лежали на учителе из своих же крепостных танцовщиков. Таким учителем балета был крепостной танцовщик Кузьма Сердоликов. В 1795 г. Шереметев поручает ему, «чтоб по утрам проходил школы, а после обеда балеты со всеми, а школы прежде с мальчиками, а после с девицами». В следующем году опять повторяется тот же приказ: «Кузьме Сердоликову танцовщиков и танцовщиц балетам учить всякой день», а «при учении в репетиции балетов быть Василию Вороблевскому и Кирюшенкову», и в 1797 г. Шереметев снова напоминает о «бытии при учении балетов Вороблевскому (главному руководителю театра) и Нестерову» (учителю крепостных актеров).

Чему обучались крепостные танцовщики у Кузьмы Сердоликова, видно из сохранившегося рапорта. «Из поданной записки от Кузьмы Сердоликова, какие он с танцовщиками и танцовщицами про-

ходил балеты сего февраля с 22-го по 1-ое число марта 1797 г.[1]:

«22-ое число—воскресенье.

23-го числа—поутру школа танцовщикам, пополудни из «Армиды» три балета.

24-го—поутру школа танцовщикам, пополудни—«Дезертир».

25-го числа—поутру ходили к обедне, пополудни—«Американской».

26-го—поутру «Два сильфа», пополудни—«Лебедянская ярмонка».

27-го—поутру к обедни, пополудни—«Измаил» и «Купидон с гирляндой».

28-го—поутру «Купидон с веревочкой». «Венецианская ярмонка», пополудни—«Медея Жезон» («Медея и Язон»).

Оплата труда крепостного учителя была низкой. Так, учитель балета Кузьма Сердоликов получал в год 25—30 руб., и лишь в 1790 г. Шереметев отдал повеление: «За прилежание выдавать танцовщику Сердоликову жалования в год по 60 руб.». Кузьма Сердоликов в штате крепостных танцовщиков занимал второе место. Первый же лучший танцовщик Василий Воробьев, получавший высший оклад жалования—100 руб. в год, страдал запоями, и потому, несмотря на более высокие качества его, как танцора, ему не поручали репетиторства, возлагая его на Кузьму Сердоликова, который, как видно было из рапортов, должен был ежедневно с утра до обеда и вечером после обеда обучать балетную труппу и в течение ряда лет получал за это жалование 40—60 руб. в год.

Сохранившееся расписание занятий за май 1796 г. свидетельствует о весьма усиленной подготовке крепостных актеров даже в отсутствии самого владельца. Приведем этот интересный документ:

«Записка бывшим балетам в месяце мае.

1-го поутру—из «Армиды» три балета, после полудни—«Американской» и «Аземия».

2-го поутру—школа обеим полам.

3-го пополудни—«Дезертир».

4-го поутру—«Турецкой» и «Медея и Язон».

5-го пополудни—«Два сильфа» и «Венецианская ярмонка».

5-го поутру—«Лебедянская ярмонка» и «Ванюшин».

7-го пополудни—«Тирсис» и «Купидон с веревочкой».

6-го поутру—школа обеим полам, пополудни—«Медея и Язон» и «Купидон с гирляндой».

7-го поутру—из «Армиды» три балета, пополудни—«Американской» и «Венецианская ярмонка».

8-го пополудни—«Дезертир».

10-го поутру—«Ванюшин» и «Турецкой», пополудни—школа обеим полам.

12-го поутру—школа мущинам и «Медея и Язон» и «Аземя», пополудни—в баню ходили.

---

[1] Н. А. 326, 11 марта 1797 г.

13-го поутру—школа девушкам и «Два сильфа», пополудни—«Лебедянская ярмонка» и «Купидон с гирляндой».

14-го поутру—«Тирсис» и «Венецианская ярмонка», пополудни—из «Армиды» три балета.

15-го поутру школа танцовщикам и «Американской» и «Купидон», пополудни—«Дезертир».

16-го поутру—школа танцовщицам и «Ванюшин», пополудни—«Два сильфа» и «Купидон с гирляндой».

17-го поутру—«Лебедянская ярмонка» («проходили чисто», то есть в законченном виде), пополудни—«Турецкой» и «Венецианская ярмонка».

19-го поутру школа танцовщикам «Аземия» и «Тирсис», пополудни—из «Армиды» три балета.

20-го поутру—«Медея и Язон».

22-го поутру—школа танцовщикам и «Американской», пополудни—«Два сильфа» и «Купидон с гирляндой».

23-го поутру—школа танцовщикам и «Лебедянская ярмонка», пополудни—«Турецкой» и «Купидон с веревочкой».

24-го поутру—«Дезертир».

26-го поутру—школа танцовщикам из «Армиды» три балета, пополудни—«Венецианская ярмонка».

27-го поутру—школа танцовщикам и «Тирсис», пополудни—«Аземия», «Американской», поутру—школа танцовщикам и «Медея и Язон».

30-го пополудни—«Два сильфа» и «Купидон с гирляндой».

31-го поутру—«Ванюшин» и «Турецкой», пополудни—«Дезертир».

Василий Вороблевский
Николай Кирющенков» [1].

Вместе с тем, обучая своих актеров у лучших учителей своего времени, Шереметев для лучших актеров труппы периодически брал постоянные абонементы в казенные театры для того, чтобы «актеры могли видеть примеры игры, достойные подражания». Так в 1795 г. нанимается для актрис ложа в Петровском театре.

Однажды для того, чтобы показать образец хорошей игры для своих крепостных актрис и, в частности, для лучшей артистки крепостной сцены Параши Жемчуговой, которой давались обычно главные роли в спектаклях, Шереметев перед тем, как поставить на своей сцене оперу Паэзиелло «Нину», имевшую большой успех на французской сцене, устроил в своем театре спектакль силами любителей из дворян-аристократов. Участник этого спектакля И. М. Долгорукий писал об этом спектакле следующее: «Шереметев пожелал видеть, как жена моя играет Нину, не для того, чтобы дивиться со всеми чрезвычайному таланту ее в этой роли, но дабы показать образец театрального искусства первой своей актрисе и любовнице Параше».

---

[1] Н. А. № 352. Отписка Василия Вороблевского и Николая Кирющенкова от 2.VI. 1796 г.

Для обучения крепостных актеров и музыкантов была оборудована в Останкине так называемая «репетиционная»—большая, просторная, светлая комната в гостином флигеле.

Через специально приставленных надзирателей Шереметев внимательно следил за поведением и успехами учащихся. В 1792 г. надзирателю Николаю Кирюшенкову был отдан приказ: «Над находящимися при театре моем актерами иметь тебе прилежное смотрение, дабы оные во время репетиций опер и комедиев каждый проходил свою роль порядочно и был в своей должности примерным и рачительным, а если кто усмотрен будет нерадивым, в своей должности неисправным, о таковых докладывать мне, в противном же случае если что упустится и о том сведано будет мною от других, в таком случае за неисправность взыщется на тебе».

Одним из наиболее частых видов наказания являлось ухудшение питания—«перевод на низшую дачу против лакея» и лишение жалованья. Так, неоднократно наказывали за поведение первого танцовщика театра Василия Воробьева, которому уменьшали жалованье со 100 р., получаемых им в год, до 4 руб. Шереметев строго приказывает управителям и надзирателям: «Об обучении и поведении всех вверенных людей рапортовать каждую неделю дважды и не нападая, а в самой истине». «Степану Дехтяреву учить прочих девушек, которые уже начали учиться, если же леность, нерадение и непереимание в ученьи окажутся, то таковых наказывать, ставя на колени, сажать на хлеб и на воду и о малейших проступках меня уведомить».

Вместе с тем Шереметев вынужден был одергивать ретивых воспитателей. Так, в 1795 г. он пишет в приказе: «А Кузьме (Сердоликову) сказать, чтоб бранитца и драться остерегался и впредь бы не доходя до оного объявлять Петру Петрову, а в небытность его другому командиру».

Образование актеров у Шереметева находилось в исключительных условиях; учителями были все лучшие театральные силы того времени. Среди них мы встречаем представителей самых различных направлений, которые должны были давать актерам и различные стили игры.

На сценах московских и петербургских театров один и тот же состав актеров обслуживал и классический репертуар, и сентиментальную буржуазную драму, и бытовую комедию, и оперу. Еще большее смешение стилей актерской игры должно было иметь место на сцене крепостного театра Шереметева, поскольку отдельные актеры труппы получали самые разнохарактерные навыки и приемы от своих многочисленных учителей.

Тем не менее, можно полагать, что обучение актеров на домашней крепостной сцене шереметевского театра было поставлено не хуже, чем на профессиональных сценах того времени.

Н. П. Шереметев проявлял большие заботы о подготовке спектакля. Он советовался по этому поводу с Иваром, который в одном из своих писем изложил весь ход подготовки: «Балетмейстер,— говорит он,— должен ставить подготовительные частые репетиции для своих артистов с участием только двух скрипок. В то же время

управляющий музыкальной частью (дирижер), со своей стороны, репетирует хоры сначала без всякого инструмента, а потом с двумя скрипками и басом. Затем начинаются репетиции ролей. Когда дело начинает итти на лад, к репетициям присоединяется оркестр. Начинаются общие репетиции с танцами при полном участии всех действующих лиц. Таких репетиций обыкновенно бывает три перед самой постановкой. На таких генеральных репетициях налаживается движение отдельных групп, массовые сцены и смена декораций».

Именно так, должно быть, велась подготовка к спектаклю и репетиции у Шереметева, за исключением того, что репетиции и разучивание балета происходили с участием не двух, а одной скрипки, но перед самым спектаклем репетиции шли с целым оркестром.

Шереметев всегда сам присутствовал на последних репетициях. В одном из писем к некоему графу Илье Андреевичу, собравшемуся приехать к нему в гости, Шереметев прямо говорил, что не сможет лично, к своему величайшему огорчению, принять его и просит пожаловать завтра, так как сегодня он вынужден ехать в Кусково: «пребывание ж то так нужно более потому, что по обыкновению будет у меня завтра опера, то необходимость меня и ведет туда сегодня переехать и сделать некоторое приуготовление...»

Судя по описаниям современников, шереметевские спектакли были всегда хорошо слаженными, чувствовалась большая предварительная подготовка. Шереметев выписывал немало специальных учебников и методических пособий, как-то: «Методика обучения пению», «Принципы игры на арфе», «Уроки игры на клавесинах», «Игра актера», учебники танцев и декламации. В нескольких экземплярах имелась книга об игре знаменитого английского актера Гаррика под названием «Гаррик английский актер» и целый ряд других литературно-музыкальных пособий, которые могли служить руководствами для воспитателей и руководителей труппы, а также и для выдающихся актеров.

3. ИГРА АКТЕРОВ И ЛУЧШИЕ АКТЕРЫ КРЕПОСТНОЙ ТРУППЫ

Театральное искусство искони было близко русскому народу, и если самый театр сложился в России сравнительно поздно, то отдельные элементы драматизованного действа существовали в России с давних времен.

Старинные русские народные песни с их необычной музыкальностью, драматизованный ритуал старинной свадьбы, праздников, народных игр, зажигательные вихри старинных плясок и танцев— все это исконное русское народное творчество было той основой, которая жила и в крепостном актере, помогая ему осваивать то чуждое вначале, наносное театральное искусство Запада, которое, попав на русскую почву, меняло свой облик, перерождалось и претворялось в могучее самобытное искусство русского театра.

Однако условия крепостного режима являлись сильнейшим тормазом для развития народных дарований; к актеру, нелегко пережи-

вавшему свое бесправное положение, применялась нередко система унизительных наказаний.

В воспоминаниях Ф. Берхгольца (за 1722 г.) говорится о том, что «у герцогини Мекленбургской—женщины чрезвычайно веселой, и в этот раз не обошлось без множества забавных приключений. Она сама рассказывала Его Высочеству, что актер, исполнявший роль короля, вчера получил около 200 батогов»[1].

В воспоминаниях Ф. Берхгольца (за 1722 г.) говорится о том, актеров, отправляя на конюшню, ставили в рогатки и приковывали к «стулу» на ошейнике[2]. Таких примеров можно было бы привести немало из практики крепостных сцен Гладкова, Каменского, Шаховского и многих других[3], но характеризовать крепостной театр было бы неправильно, ограничиваясь лишь такого рода примерами. Среди многочисленных помещичьих театров конца XVIII начала XIX вв. был целый ряд и таких передовых и культурных театров, которые, преследуя узко индивидуалистические интересы владельцев, являлись вместе с тем рассадниками подлинного искусства и высоко оценивались наиболее искушенными в вопросах театра современниками.

Тот же Долгорукий, будучи недоброжелательно настроенным к самому Шереметеву, тем не менее очень высоко ставил его театр и актеров. В своем четверостишье, посвященном закрытию шереметевского театра, он называет его театром волшебным, а о выступлениях его первой артистки и певицы П. Жемчуговой говорит: «Умолкли нежной груди звуки».

Екатерина II, присутствовавшая в 1787 г. на одной из постановок «Самнитских браков» в Кускове, отметила, что это был самый великолепный и пышный спектакль из всех, какие ей когда-либо устраивали.

Театр Шереметева стоял в отношении сценического искусства на одном из первых мест. Недаром он отбивал посетителей у московского театра Медокса. За ним тянулись другие театры Москвы. Славились своими спектаклями в Москве театр Позднякова, театр Апраксина. На подмостках театра Хованского, по словам современников, «ставились оперы и балеты с большим умением и разборчивым вкусом».

Мало типичным, но любопытным по своему духу был небольшой домашний театр образованного помещика Цевловского. В его театре дети его играли вместе с крепостными, и это являлось общим увлечением. В постановки вкладывалось много любви и изобретательности. Часто Цевловский сам переводил комедии Мольера для своего театра[4].

В имении Выкса Владимирской губернии, по словам капельмейстера Афанасьева, крепостной театр помещика Шепелева «с честью мог бы занять место не только в любом из наших провин-

---

[1] Из воспоминаний Ф. Берхгольца от 15.XI. 1722 г.
[2] А. С. Гацисский. «Нижегородский театр», Нижний Новгород. 1867 г.
[3] Коп. «Крепостная интеллигенция».
[4] Водовозова. «На заре жизни».

циальных городов, но равняться с тогдашними столичными сценами... обстановка, приспособление, декорации превосходные, их писал талантливый крепостной Кораблев. Оркестр состоял из 50 человек»[1].

Славился и театр Дурасова в Люблине, которым была так поражена посетившая его иностранка мисс Вильмонт[2].

Великий полководец Суворов в небольшие промежутки отдыха между своими походами, устроив у себя домашний театр, видимо, также очень заботился об его усовершенствовании: «Васька комиком хорош,—писал он управителю,—но трагиком будет лучше Никитка. Только должно ему научиться выражению, что легко по занятым точкам, двоеточиям, восклицательным и вопросительным знакам. В рифмах выйдет легко. Держаться надобно каданса в стихах, подобно инструментальному такту, без чего ясности и сладости в речи не будет, ни восхищения; о чем ты все ему подтвердительно растолкуй. Вместо Максима Бочкина к комическим ролям можно приучать и маленьких певчих из крестьян. Сверх того французской грамматике заставить учиться исподволь Алексашку парикмахера, ему и Николай покажет, только бы он умел читать».

Уезжая из поместья, Суворов предписывает:

«1. Иванов обучает певчих с прилежанием по моему наставлению.

2. Николай—управитель музыкантов, у него под предводительством музыка.

3. Ерофеев имеет обучать трагедиям и комедиям свой штат.

4. Мальчиков словесному учит Никита.

Помни музыку, кому вокальный и инструментальный хоры и чтобы не уронить концертное. А простое пение всегда было дурно и больше кажется его испортил Бочкин великим гласом с кабацкого, когда они в Москве певали с голицынскими певчими, сие надлежало давно обновить и того однажды держаться»[3].

Но это был, видимо, совсем небольшой домашний театр, обходившийся лишь своими силами, ставивший очень несложные постановки и, в силу исключительной занятости своего владельца, не развернувшийся широко.

Среди крепостных театров провинции были и такие, которые смело могли конкурировать с театрами столицы.

Небезынтересно привести отзыв Шаликова об одном из таких провинциальных крепостных театров Украины в поместьи Буды на рубеже XVIII и XIX столетий. «Поднялся занавес, явились актеры. Была опера. Главная певица восхитила сердца наши сладким и приятным одушевленным голосом, буфф истинно комическим талантом пленил нас. Опера кончилась. Снова поднялся занавес, и блестящий балет поразил взоры наши. Живописные Терпсихоринь группы, которых выразительные положения, обороты, взоры, картины изъясняют нам самым красноречивым образом историю действия их,

[1] Афанасьев. «Записки», Исторический вестник, 1890 г. № 7.

[2] Вильмонт. «Письма из России в Ирландию». Русский архив, 1873 г., кн. 11.

[3] Рыбкин. «Генералиссимус Суворов». М. 1874 г.

солисты, подобные молнии, быстротою ног своих, за которыми глаза наши не успевают следовать, изображающие каждым движением рук, лица различные страсти души и сердца со всеми их оттенками. Богатые одежды, прекрасные декорации, превосходный оркестр—все, все изумит, обворожит нас. Марченкова, Дроздова, Касаковская, Кодинцов! Вы были бы украшением самой блестящей сцены великолепнейшей столицы!..»

Особенно культурный характер, как и театр Шереметева, носил театр Воронцова, штат которого состоял из 17 артисток, 48 артистов и 38 музыкантов. Положение этой труппы было отрадным исключением в театральном крепостном быту того времени: актеров, как и всех прочих дворовых Воронцова, было запрещено помещиком наказывать телесно. Все они получали хорошее жалованье, смотря по способностям и с учетом числа выступлений. Театр имел обширный репертуар, спектакли давались еженедельно и серьезно подготовлялись иногда в течение года. Владелец театра был одним из наиболее прогрессивных людей своего времени, открыто считавшим себя другом Радищева.

По своему размаху театр Шереметева не уступал воронцовскому театру, но репертуар его и весь бытовой уклад были иным.

Систематическая учеба шереметевских актеров у виднейших театральных сил того времени, интересные регулярные постановки спектаклей и серьезная подготовка к ним привели к тому, что лучшие из актеров стали прекрасными исполнителями—мастерами сцены, но не все актеры крепостного театра творчески работали над созданием образа. Из письма Дмитревского об обучении Жукова видно, что учеба складывалась таким образом, что ученик должен был прежде всего усвоить приемы игры, декламации, жестов и пр. для различных ситуаций героев. Отсюда, естественно, игра крепостного актера носила иногда подражательный характер.

Поклонник французского театра П. Шереметев выписывал через Ивара серии французских гравюр с изображением отдельных мизансцен и лучших актеров в ролях. Так, зная заинтересованность Шереметева в постановке оперы «Нина», Ивар присылает ему рисунок знаменитой французской артистки Дюгазон в роли «Нины», где она изображена сидящей на скамейке и исполняющей вполголоса под аккомпанемент фортепьяно ту арию о возвращении возлюбленного, которая, по словам Ивара, кружила голову всему Парижу.

Впоследствии с большим успехом исполняла эту арию Нины крепостная артистка театра П. Жемчугова, которая была актрисой с большим темпераментом, с прекрасными внешними данными и, исполняя свои постоянные роли невинно страдающих героинь, не нуждалась в слепом подражании заученным приемам игры, а с большой силой чувства передавала на сцене те переживания героинь, которые самой ей были столь близки.

За лучшими актерами шереметевской труппы большей частью закреплялись определенные роли.

Соответственно терминологии, которая была в ходу для обозначения амплуа актеров в казенных театрах того времени, можно ука-

Актер на сцене
Эскиз А. Ф. Миропова (из собр. Шереметева)

зать, что роли первых любовниц и невинных исполняла вначале С. А. Дегтярева, а затем ее сменила на этих ролях П. П. Жемчугова. Роли вторых любовниц, молодых кокеток, а также и наперсниц играла А. Т. Изумрудова. Роли цариц и благородных матерей были неизменно у Арины Яхонтовой. Роли старух играла Фекла Бирюзова. Роли служанок и крестьянок — Анна Маева.

То же самое можно сказать и об актерах. На ролях первых любовников были двое: прекрасные теноры театра Григорий Кохановский и Андрей Новиков. На ролях царей и благородных отцов были первые басы—П. М. Кривошеев и П. Николинский. На ролях «комиков, карикатур и простаков» был Андрей Чухнов. На ролях старых слуг и лакеев были Егор Сашников и Ефим Головцов, хотя последний исполнял вообще нередко роли старцев, так, в опере «Самнитские браки» он исполнял роль военачальника-старейшины.

Вместе с тем, приходится отметить необычайный универсализм актера, который создавался всем характером постановки театрального дела. В театре Шереметева первая танцовщица балета Татьяна Гранатова участвовала не только в балетах, но и в операх. В опере «Смешной поединок» она пела партию Клариссы. В опере «Притворная любовница» она же исполняла главную партию Приняты, а в опере «Самнитские браки»—партию юной самнитянки. Другие балерины, М. Жемчугова и А. Аметистова, выступали в ролях поющих

пастушек. Одна из лучших танцовщиц, Ф. Бирюзова, в комической опере «Несчастье от кареты» исполняла роль помещицы Фирюлиной, а в комедии Вольтера «Нанина» играла роль графини-матери. Многие музыканты оркестра также выступали на сцене в качестве актеров.

По этот универсализм не был особенностью только крепостных сцен. В казенных театрах актерам также в те времена приходилось подвизаться нередко не на своем поприще.

Известный театрал Жихарев, в своих записках вспоминая актрису Померанцеву, говорил о ней: «Это была старуха, каких мало: в драмах заставляет плакать, в комедиях морит со смеху, играет также в операх, талант необыкновенный!» [1]

Актер Шушерин, обучавший, как мы уже говорили, крепостных актеров Шереметева, о начале своей сценической карьеры говорил, что он и в операх «дурачился лихо». В опере Попова «Анюта» он однажды исполнял партию Виктора. Автор пьесы был очень недоволен его исполнением: «Нет, Шушерин, ты не мой Виктор, играй лучше, брат, голубчик, трагедии». Да, я именно нем для опер, подумал я сам себе, и с той поры я пустился в трагическое» [2].

Известно, что приходилось петь в операх и С. Сандунову, превосходному актеру комедии, но он обладал плохим слухом, исполняя однажды арию тюремщика, запел настолько в разлад с музыкой, что оркестр замолк. Сандунов, будучи чрезвычайно находчивым человеком, блестяще вышел из столь затруднительного положения. Он, махнув рукой, допел арию без музыки и, подойдя к рампе, добродушно сказал публике по секрету: «Пусть себе театр смеется, что успел певца поддеть, Сандунов сам признается, что плохой он мастер петь». Публика смеялась и рукоплескала находчивому актеру.

Из письма к Шереметеву актера Дмитревского видно, как разнообразны были требования, которые предъявлялись к актеру: Жуков обучался у Дмитревского ролям трагическим и комическим, и певческим, и аккомпанированию на клавире.

Наряду с такой разносторонностью актера уживались тогда на одной сцене и крайне противоположные актерские приемы игры: представитель старой ложноклассической школы актер Дмитревский, читавший стихи и прозу нараспев, блестяще сочетавший свой актерский талант несколько напыщенной, патетической и вместе с тем рассудочной игры с репертуаром классических трагедий Сумарокова, естественно, должен был требовать от своих учеников воспроизведения на сцене ложноклассической манеры подачи образа трагических героев.

Полной противоположностью должны были являться те навыки, которые воспринимали шереметевские актеры от их учителя Шушерина—представителя сентиментализма. Современники, характеризуя игру Шушерина, приводят сцену из Эдипа, где Шушерин появлялся

---

[1] С. П. Жихарев. «Записки современника». Академия, 1934 г.
[2] «Пантеон» 1841 г. № 6 из воспоминаний П. М. Макарова.

обессиленным, дряхлым старцем, говорил тихо и как бы в раздумье и, узнав, что он находится у храма Эвменид, кончал свою реплику потрясающим воплем отчаяния. Но эти приемы игры сентиментального слезного жанра давались ему большой работой над собой. Своим ученикам Шушерин прививал техническое мастерство, ту школу, которые особенно необходимы были при случайном подборе актерских кадров на крепостной сцене.

Совершенно иные навыки игры могли воспринимать крепостные актеры от своего учителя Померанцева—человека от природы одаренного необычайно ярким темпераментом и большой силой в передаче чувств. В игре Померанцева крепостные актеры могли наблюдать ту силу вдохновения, ту непосредственность передачи переживаний, которые производили огромное впечатление на современников; даже Вигель, не признававший игры русских актеров того времени, восторженно отзывается об игре Померанцева.

Наиболее реалистические приемы передачи образа в комедиях крепостные шереметевские актеры могли усваивать от С. Сандунова, игра которого была исключительно живой и естественной. Своей ловкостью, независимостью, остроумием и блестящим исполнением ролей плутоватых слуг и лакеев в комедиях он должен был особенно импонировать своим ученикам.

Классицистская декламационная патетика и пафос Дмитревского, и сентиментализм Шушерина, и реалистические приемы Сандунова, несомненно, находили свое применение на крепостной шереметевской сцене. Разные стили игры, существовавшие на казенной сцене, имели также место и в театре Шереметева.

Вместе с тем, совершенно определенно видна на репертуаре некоторых актеров и актрис специализация в определенных ролях; так, артистка Яхонтова, одна из лучших певиц шереметевского театра (контральто), всегда играла роли немолодых, степенных, важных дам. В опере «Самнитские браки» она исполняла роль матери Евфимии—матроны, наставляющей в законах самнитских девушек и юношей. В комедии «Панина» играла роль старой баронессы. В опере «Инфанта Заморы» исполняла партию Доньи Мендозы и пр.

Актер Иван Николинский (1-й бас) исполнял роли старых вельмож-отцов: в «Самнитских браках» он пел партию Эвмена—старейшины, отца Агапия. В «Царице Голкондской»—начальника мандаринов. В опере «Ложный лорд» исполнял партию Ансельма—отца Ирены. В опере «Люсиль»—старого графа Дорваля и др.

Мы уже упоминали об амплуа других актеров этой труппы. Репертуар некоторых актеров был чрезвычайно обширным, охватывающим многие десятки ролей. Особенно большим был репертуар Новикова, Кохановского, Николинского, Изумрудовой, Яхонтовой и Бирюзовой.

Шереметевский театр, как мы уже говорили, был, главным образом, оперно-балетным театром, поэтому особое внимание в нем обращалось на подбор голосов певцов и певиц, обучение пению и танцам. Театр располагал прекрасными голосами. Об этом говорят многочисленные отзывы современников. Насколько богаты и красивы

были постановки и хороша игра актеров, можно судить по запискам известного французского посла при дворе Екатерины II. Сегюра: «Я мог только судить о музыке и танцах, и меня удивило изящество мелодий, богатство нарядов, ловкость и легкость танцовщиков и танцовщиц. Но более всего меня поразило то, что автор слов и музыки оперы, архитектор, построивший театр, живописец, который его расписал, актеры и актрисы, кордебалет и самые музыканты оркестра—все были крепостные люди графа Шереметева» [1].

Надо полагать, что постановка «Самнитских браков» на шереметевской сцене действительно была настолько эффектной, что танцы, костюмы, игра актеров, музыка не только не шокировали изощренного в театральном искусстве француза дипломата Сегюра, но поразили его своим изяществом и богатством.

Высокое искусство пения шереметевских певцов отмечают многие современники; в «Российском магазине» Ф. Туманского за 1792 г. мы читаем: «Слух прельщаем был игрою концертов на скрипке... и на виолончели и приятным пением итальянских арий певцами и певицами». Эти итальянские арии исполнялись ими на итальянском же языке, который они специально для этого изучали. Крепостной хормейстер театра С. Дегтярев сам настолько свободно владел итальянским языком, что смог перевести с итальянского большой труд по теории музыки (см. главу об оркестре).

Очевидец, присутствовавший в 1792 г. у Шереметева на постановке переводной с итальянского оперы «Два сильфа», писал так: «Как достоинство сей пьесы составляла музыка, то певцы и певицы имели случай оказать превосходные дарования свои в пении, а особливо первая певица приводила всех в восхищение чистотою и приятностью своего голоса».

И этой первой певицей шереметевского театра была П. И. Ковалева (Жемчугова)—гордость его крепостной сцены.

ПРАСКОВЬЯ ИВАНОВНА ЖЕМЧУГОВА

Сведения о жизни Жемчуговой скудны, документов о ней сохранилось немного, и они уцелели случайно, ибо чья-то «заботливая рука», по словам ее первого биографа Бессонова [2], из семейного архива тщательно изъяла все относящееся к интимной жизни Шереметева.

Прасковья Ивановна родилась 20 июля 1768 года. Отец ее был крепостной дворовый кузнец Иван Степанов Ковалев—хороший мастер кузнечного и слесарного дела, мать—Варвара Борисовна—была также из дворовых. Родина их—деревня Березино, Ярославской губ., Юхотской вотчины Шереметева. Семья Ковалева имела в деревне

---

[1] Записки Сегюра о пребывании его в России в царствование Екатерины II (1785—1789). СПБ. 1865 г.

[2] П. Бессонов. «Прасковья Ивановна графиня Шереметева, ее народная песня и родное село Кусково». М. 1872 г., стр. 92.

прозвище Кузнецовых по роду занятия отца, а также кличку Горбуновых (отец был горбатым).

Параша была старшей в семье из детей, за нею следовали 4 брата: Афанасий, Николай, Михаил, Иван и младшая сестра Матрена.

Маленького жалования и довольствия натурой, даваемого за работу отцу, едва хватало на большую семью. Постоянная нужда, болезни матери, обремененной частыми родами, запои отца, страдавшего алкоголизмом,—таково было нерадостное детство артистки.

Ко двору Шереметева в кусковский дом Параша была взята ребенком 7—8 лет. По словам Бессонова, ее воспитывала родственница Шереметева, издавна жившая в его доме, М. М. Долгорукая, которая ведала воспитанием девочек, «определенных к театру». Среди них были дети дворовых: Арина Калмыкова, Анна Изумрудова, а позднее Татьяна Шлыкова. Из детей определялись к театру и брались в барский дом только те, которые выделялись своей красотой, способностями и голосом.

Обучение светским манерам, дикции, пению, жестам, иностранным языкам и музыке дало блестящие результаты. Богатая память и природные дарования способствовали развитию талантливой актрисы.

О первых ее шагах на сцене старого кусковского театра нам известно немногое. Лишь изданные «лирические переводы» крепостного переводчика и драматурга Василия Вороблевского говорят об ее первоначальной артистической карьере.

29 июня 1779 г. в кусковском театре была представлена комическая опера (или «комедия с ариями») «Опыт дружбы», взятая из нравоучительных сказок Мармонтеля, в переводе Вороблевского, с музыкой французского композитора Гретри. В ней впервые упоминается имя Параши в списках действующих лиц.

Играли в спектакле домашние крепостные актеры Шереметева. Главную роль Пельсона—члена английского парламента—играл Григорий Григорьевич Кохановский. Леди Юлию—сестру Пельсона—Татьяна Кирилловна Беденкова. Роль Корали—молодой индианки, вверенной Пельсону,—Стефанида Аникиевна Дегтярева. Бланфора—«капитана корабля высокого борту»—Андрей Васильевич Новиков. Невда-итальянца—Николай Нестерович Розмарень. Нотариуса—Иван Мартынович Кривошеев. И, наконец, роль служанки Губерт исполняла Прасковья Ивановна Горбунова.

Параше в это время не было еще 11 лет. Роль ее здесь была выходная, она бросала лишь несколько реплик, появляясь трижды на сцене.

5 ноября 1780 г. поставлена была комическая опера «Колония, или новое селение», муз. Саккини. В ней Параша играла уже главную роль любовницы Фонтальба—губернатора острова—Белинду.

В этом году мужские артистические силы оставались все те же, а в женском составе произошла перемена. Вместо двух первых артисток Беденковой и Дегтяревой, выбывших из состава труппы, на главных ролях выступают две новые—Прасковья Жемчугова и Анна Изумрудова.

В следующем 1781 г. летом на открытом воздушном кусковском

театре была поставлена пьеса «Тщетная ревность, или перевозчик Кусковский». В ней 12-летняя Параша также играла главную роль героини—пастушки Аниоты, роль ее любовника, Любима, исполнял Григорий Кохановский; пастушку Лизу играла Анна Изумрудова; роль Ликанда, влюбленного в Лизу,—Андрей Новиков. В главных ролях данный состав закрепился на все последующие годы.

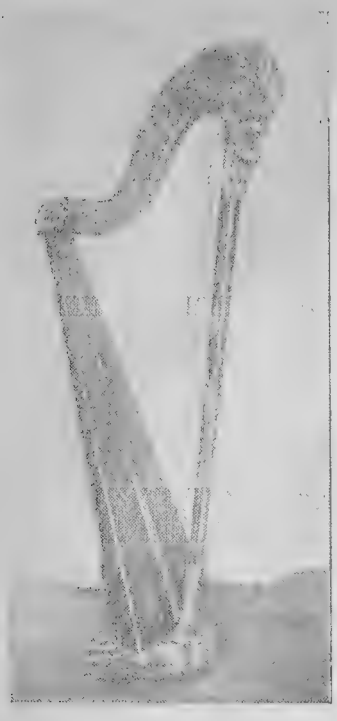
7 февраля 1781 г. в театре Шереметева была поставлена лирическая драма Седена «Беглый солдат» («Дезертир») с музыкой Монсиньи. Исполнителями этой модной в то время комической оперы были:

«Лунза — любовница Алексеева — Прасковья Жемчугова.
Алексей — ландмилицкой солдат — Григорий Кохановский.
Лун — отец Лунзы — Иван Кривошеев.
Тетка Алексеева — Арина Яхонтова.
Бертранд — двоюродный брат Алексея — Степан Дехтярев.
Аниота — молодая крестьянка — Анна Изумрудова.
Судьбинин — драгун — Андрей Новиков.
Куршемень — вахмистр — Николай Розмарень.
Тюремщик — Григорий Байдуров».

Здесь тринадцатилетняя Параша играет уже сильную драматическую роль главной героини—любовницу Лунзу,—спасающую своего возлюбленного от смертной казни.

Ее артистическая карьера совершенно необычна. Начав одиннадцатилетней девочкой с выходных ролей, она за два-три года превратилась в большую актрису. В тринадцатилетнем возрасте эта хрупкая, слабенькая девочка-артистка поет с необычайной убедительностью, силой и глубиной партию страдающей Лунзы, полную безвыходного отчаяния и страха за жизнь любимого человека, приговоренного к казни. Игра ее потрясает театр. Неумолкаемое форо, аплодисменты награждают артистку. Эта страстная, с ярким темпераментом девочка-артистка начинает привлекать к себе внимание графа. Он видит в пробуждающемся театральном даровании будущую славу своего театра и, как человек с художественными наклонностями, чувствует в ней большую актрису. В своей поверенности к сыну Н. Шереметев пишет о начале артистической карьеры так: «Как ни какое собрание и на какой бы то предмет не клонилось не может быть равно и одинаково, то из числа тех девиц одна, одаренная природными способностями, блеснула более всех надеждою, приглашены были лучшие знатоки к обучению, и сие приятное провождение времени подавало уже надежду, что оно достигнет со временем лучших успехов».

Ее обучали лучшие актеры русской сцены. Нам известно, что пению обучала ее Е. Сандунова; итальянскому языку—Торелли; французскому—воспитательницы француженки Дюврш и Шевалье, а драматическому искусству—русская актриса Мария Степановна Синявская, амплуа которой (добродетельные, страдающие, страстные героини), как мы уже отмечали выше, особенно отвечало настроению и психике Параши. Синявская, руководившая театральными за-



Арфа П. И. Жемчуговой

пятиями крепостных актрис, нашла в лице этой девушки лучшую ученицу и последовательницу. У Параши были большие музыкальные способности, она быстро освоила игру на клавесинах и на арфе у знаменитого придворного арфиста Кордона.

Параша Ковалева стала замечательной оперной актрисой П. И. Жемчуговой, с богатым репертуаром. Известно по сохранившимся документам ее участие в главных ролях следующих пьес, шедших в театре Шереметева в 80—90-х годах XVIII века:

1. Комическая опера «Опыт дружбы», муз. Гретри,—роль служанки Губерт.

2. Комическая опера «Тщетная ревность, или перевозчик Кусковский»,—роль пастушки-любовницы Аюты.

3. Комическая опера—«Гулянье, или садовник Кусковский», муз. Керделли (продолжение «Тщетной ревности»),—роль Аюты.

4. Комическая опера «Беглый солдат» (Монсиньи),—роль любовницы Луизы.

5. Комичеекая опера «Люсиль», муз. Гретри,—роль Люсиль.

6. Комическая опера «Пипа, или сумасшедшая от любви», муз. Паизиелло,—роль Пипы.

7. Комическая опера «Колдун», муз. Руссо,—роль Альцеда.

8. Комическая опера «Царица Голкондская», муз. Монсиньи,—роль царицы Голкондской.

9. Комическая опера «Инфанта Заморы», муз. Паизиелло,—роль Инфанты и Блондина.

10. Комическая опера «Колония, или новое селение», муз. Саккини,—роль Белиды.

11. Комическая опера «Три откупщика», муз. Дезеда,—роль Аюты, дочери Якова.

12. Комическая опера «Роза и Колас», муз. Монсиньи,—роль Розы.

13. «Самнитские браки», муз. Гретри,—роль Элианы.

14. «Стабат Матер», муз. Перголезе.

Этот небольшой перечень можно было бы значительно расширить. В опере «Колдун» она играла мужскую роль—пастуха Альцеда. Тоненькая стройная фигура и голос позволяли ей играть роли юношей. Известно, что она играла пажа Блондина в опере «Инфанта Заморы».

В 1785 г. ей исполнилось 17 лет. Этот год, очевидно, был критическим, переломным в жизни артистки. В ноябре П. Шереметев устроил большой спектакль в своем китайском доме (на Никольской улице в Москве) с постановкой героической оперы «Браки самнитян» (текст Розьера, муз. Гретри). Параше дана была главная роль Элианы. Ей пришлось играть роль юной самнитянки, любящей самнитского воина, но, по законам страны, вынужденной повиноваться выбору старейшин, которые определяли по своему усмотрению браки между юношами и девушками. Влюбленная Элиана восстает против косности и традиций самнитян, в жертву которым приносятся любовь, привязанность и счастье, она страстно протестует перед собравшимися подругами. Ее речи стали известны старейшинам, которые видят в этом нарушение законов, а поэтому Элиана должна понести наказание... в это время неожиданно на самнитян нападают римляне. Самнитские войска выступают против тяжелых римских когорт. Враг силен... нужны отвага, героизм... Элиана, переодетая воином, зажигает войска духом патриотизма, она спасает вождя от неминуемой гибели... Враг отражен. Самнитяне на площади празднуют победу... Элиану приветствуют... Элиана завоевывает согласие старейшин на брак с любимым Парменоном.

Страдания возлюбленной, протестующей против старых традиций, против унижения; трагедия любви, скованной запретом свободного выбора любимого человека и, наконец, жажда героического подвига для приобретения прав на личное счастье и независимость — все это находило отклик в душе Параши, в ее личных переживаниях, порожденных запретной связью и любовью к графу. Спектакль был триумфом молодой артистки. Роль Элианы, изобилующая трогательными ариями французского композитора Гретри, и в последующие годы была ее коронной ролью. Эта опера обычно исполнялась в дни празднеств, когда Шереметеву хотелось блеснуть перед иностранцами или двором сценическим искусством своих актеров.

Этот же спектакль был повторен через два года в 1787 г. на блестящем приеме Екатерины II, который был устроен Шереметевым. Параша снова выступала в роли излюбленной своей героини. Спектакль прошел с огромным успехом.

Секретарь Екатерины II Храповицкий писал о хлопотах, связанных с выбором драгоценностей в подарок, которым Екатерина велела пожаловать талантливую актрису и тем самым оказать милостивое внимание своему вельможе. С тех пор Жемчугова становится твердо на первое место в труппе. Шереметев серьезно увлекается ею.

В своей «Поверенности к сыну» П. Шереметев говорит, что «свычка более 20 лет» привела его к браку с П. К. Ковалевой (Жемчуговой), то есть тогда, когда ей было 13—14 лет, она была уже в числе других фавориток графа, среди которых тогда первое место занимала Анна Изумрудова—красивая бойкая девушка, хорошая певица—сопрано, бывшая вначале на первых ролях в театре.

Яркий артистический талант, большая музыкальность, прекрасный голос, утонченные манеры, скромность и внутренняя культура П. И. Жемчуговой покорили вельможу.

Крепостная актриса П. И. Ковалева-Жемчугова

При жизни П. Б. Шереметева лишь высшее жалование—80 руб. в год и 80 руб., выдаваемое ежегодно на платье и «стол с барского стола», выделяли И. Жемчугову среди прочих артисток. После смерти отца Н. Шереметев в 1789 г. перестраивает старую мыльню (баню) и оборудует там уютное жилище, куда переселяет Парашу, открыто поставив ее в положение так называемой «барской барыни».

Такая кличка еще ранее установилась в шереметевской дворне за фаворитками графа Петра Борисовича.

Честной, прямой и глубокой натуре артистки не легко было переживать это ложное положение. Тяжелый надлом растет в ее психике.

Блестящий спектакль, устроенный Шереметевым в связи с приемом Павла I в Останкине 30 апреля 1797 года и повторенный еще раз 7 мая того же года для Станислава Августа Понятовского, были лебединой песнью артистки. В последний раз она выступила на сцене снова в любимой роли своей Элианы. Успех ее превзошел все ожидания. Образ Элианы с тех пор слился в единое неразрывное целое с образом этой крепостной артистки.

После коронации Павла I Н. Шереметев, отозванный ко двору, уезжает в Петербург, забирая с собой лучшую часть своей крепостной труппы.

В С.-Петербурге Прасковья Ивановна вскоре заболевает. Из сохранившегося письма Шереметева к его домашнему врачу Фрезе видно, что давно уже развивавшееся у нее заболевание туберкулезом начинает быстро прогрессировать.

Страшное нервное возбуждение, вызываемое игрой, напряженность переживаний, связанных с личной жизнью, трудный переезд в столицу, тревога за оставленную ею больную мать, а также простуда, захваченная в церкви, окончательно подорвали ее здоровье, и она надолго слегла. Вскоре умерла ее мать и любимая младшая сестра танцовщица Матрена, с которой она постоянно выступала на сцене. С утратой этих близких людей Прасковья Ивановна почувствовала страшное одиночество. Третирование и насмешки заставляют ее сторониться общества. Жила она в это время в тайной половине графского дома на Фонтанке. Лишь музыка, которой она вся отдается в эти годы, приносила ей некоторую отраду и успокоение.

15 декабря 1798 года П. Шереметевым была подписана ей «вольная», а через 3 года, в ноябре 1801 г., был тайно оформлен Шереметевым брак с нею. Этот брак принес новые мучения. Она постоянно чувствует, что ее происхождение тяготит графа. При всей любви к ней, перед ним постоянно мрачной тенью вставало ее прошлое; брак с неравной ему по происхождению унижал его. Недаром он тщательно занимался подысканием примеров неравных браков среди великих и знатных людей в истории древней Греции и Рима, а также среди русских царей.

К браку вся семья Ковалевых получила «вольные», и вскоре начались поиски доказательств «благородного» происхождения Прасковьи Ивановны.

Крепостной стряпчий Никита Сворочаев, умный и ловкий слуга, подбирает ряд фактов, свидетельствующих о происхождении

И. Н. Ковалевой из польского дворянского рода Ковалевских, убеждение доказывая всем, что предок ее Якуб Ковалевский был в 1667 году взят в плен, а потомки его, оставшись сиротами, вступили в дом фельдмаршала Б. П. Шереметева. «А посему,—пишет вскоре в приказе И. П. Шереметев,—даю семье Ковалевских вечную свободу и уверение благородного их происхождения, чтобы они могли выбрать род жизни приличный их званию». В дальнейшем предпринимаются шаги к приобретению дворянской грамоты семье Ковалевских.

Театр в эти годы был заброшен, и последующая в 1800 году ликвидация театральной труппы означала окончательный распад всей блестящей театральной антрепризы.

Прасковья Ивановна сознавала уже, что ее физические и духовные силы настолько надорваны, что возвращение на сцену стало уже невозможным. Она продолжала болеть, и 23 февраля 1803 года, на двадцатый день после родов сына, умерла от обострившегося туберкулеза.

Петербургское дворянство, восторгавшееся в былые годы ее игрой на сцене, единодушно отказалось от участия в пышных похоронах артистки, состоявшихся в Александро-Невской лавре.

За гробом артистки шли лишь друзья ее и среди них архитектор Гваренги да крепостные дворовые люди, для которых смерть ее была действительно тяжелой утратой.

После смерти П. И. Ковалевой у Шереметева появилась новая фаворитка из бывшей крепостной его труппы—танцовщица Елена Казакова, от которой осталось трое детей—бароны Петровы.

Память об артистке Параше, опутанной тяжелыми цепями классовых противоречий и безвременно погибшей, до наших дней сохранилась в народном творчестве. Широко распространенная в большом количестве вариантов песня «Вечор поздно из лесочку я коров домой гнала» не совпадает с биографической правдой, представляя лишь народную интерпретацию событий. Она появилась, видимо, вскоре после смерти артистки, но в «песенниках» стала печататься только с 1819 года. Слова песни поются на мотив «Чем тебя я огорчила», муз. барона Бирона (сына временщика царицы Анны Иоановны), изданной в конце XVIII века[1].

Образ Прасковьи Ивановны Ковалевой-Жемчуговой вошел в историю русского театра, как олицетворение народного таланта, загубленного условиями крепостничества. На сцене она провела половину своей жизни (выступая с 11-летнего возраста до 27 лет), будучи не только прекрасной певицей (лирическое сопрано), но и драматической актрисой, создавшей яркие трогательные образы Лизы, Белинды, Нины, Аннеты, Люсиль и др.

ТАТЬЯНА ВАСИЛЬЕВНА ШЛЫКОВА-ГРАНАТОВА

Балетная труппа в театре Шереметева была, как мы уже говорили, большой и хорошо поставленной. В главных ролях обычно

[1] По исследованию Т. И. Трофимовой.

выступали две лучшие танцовщицы: Т. Гранатова и М. Бирюзова, и танцовщики: В. Воробьев, К. Сердоликов и Н. Мраморов.

В декабре 1786 г. в балете, поставленном в опере Монсиньи «Царица Голкондская», перечислены следующие танцовщики.

Балетные лица, танцующие соло:

1. Василий Воробьев и Татьяна Гранатова.
2. Кузьма Сердоликов и Фекла Бирюзова.

Фигуранты:

1. Илья Перелевшин и Авдотья Аметистова.
2. Андрей Кремнев и Мавра Бирюзова.
3. Николай Мраморов и Арина Хрусталева.
4. Иван Яшмов и Матрена Жемчугова.

В балете «Мавриш» в главных ролях выступали Мавра Бирюзова и Николай Мраморов.

В балете «Аннета и Любен» в первых сольных номерах выступали: Аннета—Татьяна Гранатова и Любень—Василий Воробьев.

Лучшей танцовщицей шереметевского театра считалась Татьяна Васильевна Шлыкова (Гранатова).

Т. В. Шлыкова родилась в 1773 году в Москве в семье крепостного оружейного мастера, который в Кускове заведывал «рис-камерой», представлявшей богатейшее собрание старинного оружия[1].

Отец ее Василий Шлыков происходил из села Павлова, Нижегородской губернии, где широко были распространены слесарные промыслы, был человеком вполне грамотным, обладавшим художественным вкусом и большим знанием слесарного дела.

Мать ее Елена Ивановна Шлыкова служила при графине В. А. Черкасской и являлась ее доверенным лицом.

Таким образом, родители Шлыковой, в противоположность большинству крепостных актеров и актрис, происходивших из беднейших слоев крепостного крестьянства, были лицами, занимавшими особое положение при барском дворе, они принадлежали к той крепостной прослойке, которую сами помещики называли «придомовыми семьями».

С семи лет хрупкую, легкую и изящную девочку стали обучать наравне с остальными детьми языкам и «благовоспитанным манерам», готовя их для домашнего театра. Девочки должны были подчиняться строгому режиму, их одевали в жесткие корсеты, которые должны были создать стройные, тонкие талии.

Дошедший до нас портрет Т. Шлыковой работы крепостного художника Ник. Ив. Аргунова рисует нам здоровую и миловидную девушку.

Татьяна Васильевна с детства обучалась французскому и итальянскому языкам. Она проявляла способности к музыке и пению, но особенно выделялась среди прочих крепостных девушек своим искусством в танцах. По сохранившимся отзывам, известно, что в 14 лет

[1] В 1895 г. эта «рис-камера» была описана. «Опись собрания оружия графа С. Д. Шереметева». СПБ. 1895 г.

Крепостная танцовщица Т. В. Шлыкова-Гранатова

она уже прекрасно рисовала и резала по дереву. Знала русскую литературу и особенно любила поэтические произведения Жуковского и Козлова, с которыми впоследствии была лично знакома. В детстве ее учили декламации, музыке и танцам у известного балетмейстера Ле-Пика.

В воспоминаниях С. Д. Шереметева[1] о Т. В. Шлыковой говорится: «Татьяна Васильевна до самой смерти любила говорить о танцевальном искусстве. Раз даже показала она, как надобно становиться на кончики пальцев, и уверяла, что это вовсе не трудно. Ее учителем был знаменитый Ле-Пик. Когда ко мне приходил учитель танцев Огюст Пуаро, она вспоминала с ним деда Ле-Пика и всегда присутствовала при моем уроке. Когда же Огюст давал указания, или сам показывал разные па, она внимательно и с видом полного понимания наблюдала за ним. Меня еще учили разным па вроде le pas grave, le pas de bourrée, и все эти названия ей были давно знакомы, как знаком был гавот и менуэт, которым меня учили. Не особенно было весело брать уроки танцев в одиночестве, но присутствие Татьяны Васильевны вознаграждало за все, и как теперь вижу ее перед собою в чепце, с табакеркою в руках, с веселою улыбкой на умном и добром лице...

Когда читали при ней у меня комедию Аблесимова «Мельник», она очень радовалась и многие стихи знала наизусть».

Из этого рассказа явствует, что для Т. В. Шлыковой и в глубокой старости было совершенно просто и легко, как старой балерине хорошей школы, пройти на кончиках пальцев, и что терминология балета XVIII века была ей понятна и памятна.

С. Д. Шереметев в своих воспоминаниях говорит нам о том, что Т. В. Шлыкова еще в 1785 г., будучи девочкой, выделялась как прекрасная танцовщица, и Екатерина II отметила ее одну из крепостного балета, когда она при ней танцовала на домашнем театре и так понравилась, что Екатерина вызвала ее к себе в ложу, и дала поцеловать свою руку, похвалила и подарила несколько червонцев.

Позднее, уже совсем взрослою, она танцовала в Кускове перед «великолепным князем Тавриды», подарившем ей дорогой платок.

Татьяна Васильевна участвовала в большинстве балетов, которые ставились на крепостной сцене Шереметева, и всюду обычно бывала на первых ролях. Так, в балете «Аннета и Любен» она исполняла Аннету, с нею в паре выступал в роли Любена 1-й танцовщик балета В. Воробьев. В балете «Царица Голкондская» она исполняла соло. Ее репертуар был очень обширным. Будучи неплохой певицей, она выступала, как мы уже говорили, и в операх; пела партию юной самнитянки в опере «Самнитские браки», партию Прияты в «Притворной любовнице», Кларисссы в «Смешном поединке», а в комедии «Обольщенный» выступала в качестве драматической актрисы.

В дневнике Станислава Понятовского, зафиксировавшем вне-

---

[1] Татьяна Васильевна Шлыкова. 1773—1863. Санкт-Петербург. 1889 г., стр. 42.

чатления от спектакля, который был дан в честь короля на сцене Останкинского театра 17 мая 1797 г.[1], говорится: «В кордебалете, составленном также из крепостных, выделялись две искусных танцовщицы...» Этими замечательными танцовщицами были Татьяна Шлыкова-Гранатова и Мавра Бирюзова.

После закрытия театра и роспуска труппы в 1800 году Т. В. Шлыкова была зачислена в число «девушек при комнате П. П. Ковалевой», но это распоряжение являлось лишь формальным моментом, на самом же деле она попрежнему оставалась ближайшим другом П. П. Ковалевой.

После смерти Прасковьи Ивановны Шлыкова получила вольную: «Собственной моей канцелярии,—пишет в приказе П. Шереметев в 1803 г.,—служащим при доме моем Алене Шлыковой и детям ее, Татьяне, Григорию и Гавриле Шлыковым, да живущей в Москве вдове Прасковье Степановой, заготовя надлежащим порядком каждому порозь вечные отпускные, взнесть к моему подписанию». Кроме того, она получает на приданое 30 000 руб. Ей определяется ежегодного содержания 1.000 руб. «Кроме стола и содержания—имеет все доставлять попрежнему. Содержать ее в доме и иметь все возможное о ней и ее спокойствие попечение и ничем не нарушать ее мирное пребывание...»

Татьяна Васильевна Шлыкова осталась в доме при сыне Прасковьи Ивановны и прожила в нем до самой смерти. Умерла она в 1863 г. девяноста лет, сохраняя до последних дней своей жизни бодрость духа и любовь к музыке, пению и танцам.

В лице Т. В. Шлыковой-Гранатовой мы имеем одну из выдающихся танцовщиц русского театра, искусство которой отмечали современники в ряде балетов.

Шереметевский театр особенно славился, как мы уже говорили, постановкой балетов действия, введенных Новерром и его последователями. Учителя шереметевской балетной труппы и балетмейстеры театра Ле-Пик, Чиапфанелли, Соломони, ученики Новерра ставили на шереметевской сцене ряд балетов как своего учителя, так и своих собственных. Многие танцовщики балета, как мы уже видели, были у Шереметева и драматическими актерами, что, несомненно, сказывалось на успехе балетов действия, где танцовщику необходимо было быть хореографическим актером.

Чрезвычайно интересный отзыв об игре шереметевских актеров оставил очевидец постановки на шереметевской сцене трагического балета «Инесса де Кастро»: «Первое появление на сцене балетмейстера Г. Чиапфанелли (игравшего роль Инфанта дон Педро) в великолепной торжественной колеснице, ведомой побежденными с предшествующим и замыкающим отрядом воинов, поразительно в рассуждении пышности и распорядка, а отменное его искусство в танцовании и в пантомиме приобрели ему всеобщее одобрение. Г-жа Чиапфанелли, представлявшая на сцене супругу его (Инессу де Кастро), так же много интересовала зрителей, а особливо, когда свиделась она в темнице

[1] Из мемуаров Ст. Авг. Понятовского.

с мужем. Первые ее при сем движения не радость изъявляли, но мрачное изумление и недоверие к зрению своему, а потом уж мало-помалу обнажились оные во всей своей силе. Чувствительное прощание супругов при ощущении терзательных действий яда всех растрогало до слез.

Лицо злобной королевы (которую играла крепостная актриса Ф. Бирюзова) поразительно изменялось, когда она оказывала притворное доброжелательство прощенным супругам, имея сердце, непримиримым мщением противу их пылающее. Благопристойность вида и девической стыдливостью удерживаемое прискорбие управляли движениями уничтоженной королевской дочери и делали ее на сцене очень интересной (в роли королевской дочери выступала крепостная танцовщица Гранатова).

Вообще сказать о всех танцовщиках и танцовщицах, что в них не приметно ни малейшего принуждения. Точность каданса и уверенность в своем искусстве одушевляют их движения. Великолепие и пышность сего зрелища чрезвычайны».

Этот отзыв очевидца свидетельствует о том, что крепостные танцовщицы на сцене держались совершенно свободно и непринужденно. Танцовщица Ф. Бирюзова сумела, повидимому, создать яркий образ коварной и мстительной королевы. Она обращает на себя внимание зрителей своей игрой и мимикой. Непримиримое мщение королевы, сменяющееся внезапно притворным доброжелательством, сразу чувствует зритель в переменах ее лица. Танцовщица Т. Гранатова создала трогательный образ уничтоженной и отвергнутой королевской дочери. Очевидец балета особенно подчеркивает уверенность актеров в своем искусстве, точность каданса и одушевленность их движений.

4. УСЛОВИЯ ЖИЗНИ КРЕПОСТНОГО АКТЕРА

Материально-бытовые условия жизни шереметевской труппы, в сравнении с крепостными труппами других помещичьих театров, находились в лучшем положении. Однако, как мы уже видели, шереметевское крепостное крестьянство далеко не всегда прельщалось выгодами более сытой и легкой жизни при дворе помещика. За этой внешней легкостью дворовой жизни не трудно было разглядеть суровый режим и особенно приниженное положение дворового человека.

Жилища актеров были изолированы от общения с внешним миром. Привозимых для театра девочек, мальчиков и взрослых расселяли при барском дворе в отдельных флигелях в зависимости от их места в театре. Так, мы знаем, что в Кускове «из флигелей, следующих за управительскими, были: 1-й—для актеров, 2-й—для актрис—«актерские», 3-й длинный, со множеством окон,—певческий, 4-й такой же—музыкантский, 5-й—более просторный—больница и последний, самый нижний к прудам,—школа. Такую же картину мы видим и в Останкине.

Шереметев, любивший блеснуть благоустройством и красотой своей усадьбы, поселял театральную труппу в добротных красивых

зданиях. Актерские флигеля в Кускове со своими колоннами и певческие флигеля со множеством окон были внешне весьма привлекательными.

В 1796 году в Останкине Шереметев отдал приказ: «флигеля, где актрисы жили, по рисунку отделать и нынешний год подмазать. Желаю очень, чтоб и на другой стороне в симметрию оного построить таковой же новый»[1]. Внутренность жилья далеко не всегда бывала столь хороша. Помещения актеров нередко бывали холодными и сырыми. В том же году управитель Останкина Аганов писал Шереметеву: «Здесь более трех недель с ряду продолжаются холодные ветры с дождями и очень стало сыро; детям и танцовщицам на которое время укажите жить в Останкове, ибо от стужи больных оказывается очень много, и теперь танцовщицы Мавра Бирюзова, Анна Вострогина больны лихорадкой»[2].

В следующем году повторяется то же самое: «Из танцовщиц и танцовщиков в бытность в Останкове некоторые с начала осени были больны лихорадкой..., а теперь находятся все здоровы, чтож следует до житья их, живут не тесно, токмо танцовщицы помещены в нижних покоях несколько сыры, а особливо в тех, которые пришлись к улице на север, не угодно ль указать часть перевести в верхние покои, которые теперь находятся праздные...»[3].

«Все певчие,—пишет Шереметев Вороблевскому, поручаются в твое общее с баснотом Григорием Мамонтовым смотрение; почему объявить им всем волю мою, чтоб без позволенья вашего ни один из них не смел ходить со двора за какими б нуждами не было, а должны всякий раз сказаться вам. А Кохановскому и Ямпольскому велеть ходить казаться по два раза в день, чего для наведываться о состоянии их всякой день в полдень и ввечеру»[4]. И вскоре снова повторяет: «За всеми оными людьми иметь тебе крепкое смотрение, чтобы все мужчины, как-то: певчие, актеры, танцовщики и музыканты без спросу твоего из дому никуда не ходили и чтобы все было тихо и смирно, а если который отлучится без твоего спросу, таковых, смотря по достоинству, наказывать и об них отписываться ко мне обо всем, чтобы тебе рапортовал их надзиратель Быков каждое утро, когда же тебе самому не достанет времени осмотреть, все ли дома, тогда можешь послать Быкова, а в случае нужды—лакея»[5].

Для того, чтобы зоркое око управителя было как можно ближе к актеру, Шереметев поселял в актерские флигеля кого-нибудь из надзирателей, а иногда и самих управителей.

Все эти приказы Шереметева о надзоре за актерами, об изоляции их покоев невольно рождают воспоминания о том положении, в котором жила крепостная труппа помещика Измайлова. У генерала Измайлова 30 красивых девушек помещались во флигеле, служившем им настоящей тюрьмой. В окнах флигеля были решетки,

---

[1] Н. А. № 90. Из донесения Аганову от 14 августа 1796 г.
[2] Н. А. № 27, стр. 113, ноября 2 1797 г. Донесение Аганова.
[3] Почтовая описка Аганова, 1798 г. 4.X.
[4] Наставление Вороблевскому от 1790 г.
[5] «Столетние отголоски», стр. 26, 11.VIII 1802 г.

и сообщался он только с внутренними комнатами господского дома. Девушки оставались взаперти и днем и ночью, лишены были всякого общения даже с родными[1]. Недалеко в этом отношении ушли порядки в театре Шереметева: «Надзирательницам, особливо Арине Антоновой, подтвердить строжайше, чтобы они имели за девками неусыпное смотрение и из мущин отнюдь бы к ним не впущали никого, хотя бы кто не был, ниже родного брата...» читаем мы в повелении Шереметева от 1797 года[2].

В Останкине избранные актрисы были поселены в барские покои и в здание «старых хором» на графской половине, вблизи от его «опочивальни». Комната, где жили эти актрисы, на плане старых хором и в описи останкинского дворца 1802 г. называется «столовой у актрис». Она была очень удобной и даже до некоторой степени комфортабельной, как видно из ее описания[3]. «В комнате две печи проемные изразчатые, на стенах обои—по желтой земле разные разводы и купидоны. В углу образ Селивестра, папы Римского; стол и столик красного дерева и два столика пахтынных, наугольник, четыре кровати, из коих 2 дубовые и 2 сосновые, зеркало, клетка с канарейкой, на стене термометр и консолец красного дерева. Штука для музыки четвероугольная деревянная ящиком» (очевидно, клавикорды или фортепьяно).

Но это был удел избранных. Остальная масса актерства ютилась в довольно тесных каморках актерских и музыкантских флигелей, где так же зорко следили за их «нравственностью».

«У арзамасского помещика П. Г. Шаховского дом, где жили его актеры, был разделен на две половины: мужскую и женскую; всякое общение между этими двумя половинами было строжайше запрещено под страхом тяжкого телесного наказания... Князь следил даже за тем, чтобы актер на сцене во время игры никак не смел коснуться актрисы и всегда находился от нее на расстоянии не менее аршина, а когда она должна была падать в обморок, то актер мог поддерживать ее только примерно».

В бывшем имении Апраксина Ольгове до наших дней дожил так называемый актерский «холостой» флигель, где жили те служители крепостной сцены Апраксина, которым не дозволено было жениться.

В сравнении с другими дворовыми людьми «театральные», как назывались они в домовой конторе, или «состоящие при театре» одеты были значительно лучше.

Одежда их была не только добротна, но и красива, особенно у девушек. Вид красивых, хорошо одетых артисток должен был приятно ласкать глаз барина. По принятии в театр новичков из деревни обычно следовал указ: «Назначенным в танцовщицы, в му-

---

[1] Генерал Измайлов и его дворня. Древняя и новая Россия. т. III. № 9, 1876 г.

[2] Н. А. № 1051, повел. № 336 от 25.XII 1797 г.

[3] Опись Останкинского дворца 1802 г. Н. А. № 4.

музыканты и актрисы определить верховую дачу, жалованья как малым танцовщикам, выдать деньги на шубу, обувь и прочая»[1].

Танцовщики и актеры были одеты в суконные камзолы: «Всем танцовщикам кроме Воробьева и Сердоликова (лучшие танцовщики труппы) сделать на счет ливрейной суммы по одному камзолу и по двум штанам испанского сукна»,—пишет Шереметев в 1796 г. В этом же году шьется платье всем актерам и музыкантам. Восьми танцовщицам покупаются хорошие дорогие шубы на сумму 166 р., то есть стоимостью в 20 р. 75 коп. каждая[2], а первой танцовщице балета Татьяне Гранатовой Шереметев приказывает: «На салоп 35 руб. отпустить и отдать ей в руки»[3]. «Танцовщику Василию Воробьеву, как я слышал, что он живет порядочно, выдать на платье из ливрейной суммы 50 р.»[4].

К началу нового года Шереметев отдает распоряжение насчет обуви: «Танцовщикам и танцовщицам, когда понадобятся башмаки кожаные, сделать башмачникам моим под ведением Агапова, а на покупку товаров брать сумму из канцелярии на счет театральных, но без излишества»[5].

Костюмы актрис были далеко не у всех одинаковы по своему богатству и добротности; с одной стороны, лица, приближенные к барину, имели настолько большие возможности нарядиться, что иногда даже на сцене выступали в собственных костюмах, сделанных нередко по последней парижской моде. Так, известно по сохранившейся описи театральных костюмов, изготовленных к некоторым спектаклям, что одна из лучших артисток труппы Анна Буянова-Изумрудова, играя роль Анюты в опере «Черевички», «платье надевает из комнаты собственное свое. Сделать Анне Изумрудовой черевички кожаные белые, на переди бантики заячьи»[6].

Первая танцовщица труппы Татьяна Гранатова, по словам С. Д. Шереметева, «вспоминая о временах молодости, говорила о строгой дисциплине, в которой ее держали, как носила она железные обручи и корсет для стройности стана. Много рассказывала о тогдашних модах, о пудре, о прическах, как одна сменялась другою, о кошельках, о фижмах, о мушках»[7]. Как видно, новости парижских мод не чужды были крепостным барышням-актрисам, и барские фаворитки щеголяли друг перед другом своими нарядами. Рядовым актрисам приходилось довольствоваться положенною дачей, а иногда и напоминать о себе через управителя барину, как это видно из донесения управителя Алексея Агапова от 17.IX 1797 г. «При сем прилагаю реэстр актрисам и танцовщикам, которые милости у Вашего Сиятельства просят им к зимнему времени салопов, а прежние износились». А в следующем донесении тот же Агапов пишет: «При

---

[1] Н. А. № 1051, повеление № 50 от 18.IV. 1789 г.
[2] Н. А. № 1051. 1796 г. 22.I № 36.
[3] Новел. Шереметева от 1796 г. 18.VII № 231.
[4] Почтов. отп. Агапова. 1796 г. № 395.
[5] Н. А. № 226.
[6] Н. А. № 27, стр. 89.
[7] С. Д. Шереметев. Т. В. Шлыкова. Изд. 1889 г.

сем подносится Вашему Сиятельству прошение от танцовщиков о покупке им тулупов. осмеливаюсь доложить не соизволите-ль указать раздать им из хранящихся тулупов, которые куплены были людям, отправленным прошедшею зимою из «Санкт-Петербурга» [1].

Привилегированное положение крепостных актеров в сравнении с прочими дворовыми людьми видно из ассигнований на их одежду. Если дворовым мастерам окончишникам, кузнецам и пр. категориям, таким, как скотники, конюхи и др., выдавали 2 руб. на покупку шубы, которая полагалась на 3 года, то есть в год приходилось 66½ коп., да на покупку кафтана 1 р. 50 коп., то есть 50 коп. на год, да на нижнее платье—рубахи 80 коп., то есть всего до 2-х руб. стоила вся одежда,—в то же время лакею выдавалось еще 67 руб. на парадную ливрею. Актрисам выдавались иногда огромные суммы на костюмы. Так, в 1800 г. было выдано актрисе «Устинье Кучеряевой на платье—20 руб.» [2], а одной из первых фавориток Шереметева актрисе Анне Буяновой (Изумрудовой) в том же году «куплено платье за 225 руб.» [3]. Насколько велика была эта сумма и каким бременем все эти расходы должны были ложиться на крестьян, можно судить хотя бы по тому, что стоимость этого платья равнялась, примерно, годовому оброку небольшого селения Никольское Химки, имевшего до 20 тягол (с тягла в конце XVIII ст. платили 10 руб. оброка). Такую сумму в 1800 г. можно было заплатить только за роскошный богатый наряд. В этом же году Шереметев отдает приказ: «Купить шляпы актрисам и танцовщицам каждой по 5 руб.—Екатерине Вострогиной, Авдотье Кочедыковой, Устинье Кучеряевой, Алене Казаковой, Марье Уразовой, Прасковье Ситовой, Фекле Уразовой» [4].

От 1796 года сохранился чрезвычайно любопытный «Реестр служительницам в разных должностях, находящихся, которым следует по положению Его Сиятельства выдать на платье деньгами за прошлый 1796 г.» [5]:

Актрисам:	
1. Прасковье Жемчуговой	80
2. Анне Изумрудовой	60
3. Арине Яхонтовой	50
4. Матрене Жемчуговой	30
5. Авдотье Беляевой	20
6. Ульяне Алексинской	20
7. Фекле Бирюзовой	20
8. Домне Березенковой	10
9. Устинье Кучерявинковой	15
10. Афимье Шлыковой	10
11. Марье Белой	10
12. Дарье Коршуновой	10
Итого	355 р.

[1] Н. А. № 27 от 26.X 1797 г. из Останкова.
[2] Н. А. № 1051, 1800 г. 6.V. № 109.
[3] Н. А. № 1051, 1800 г. 5.XI. № 229.
[4] Н. А. № 1051, 1800 г. I.VII, № 162.
[5] Н. А. №№ 32, 41.

Танцовщицам:

1. Татьяне Гранатовой	30
2. Маврe Вирюзовой	20

Фигурантка м:

3. Авдотье Аметистовой	40
4. Арине Хрусталевой	10
5. Анне Андреевой	10
6. Алене Казаковой	20
7. Марфе Алферовой	10
8. Афимье Анаринной	10
9. Катерине Андреевой	30
10. Марфе Птишниковой	10
11. Прасковье Калмыковой	10
12. Алене Жаркой	10
13. Аграфене Вострогиной	10
14. Василисе Чечевицыной	10
15. Прасковье Ситовой	10
16. Аксинье Шемаевой	10
17. Арине Шемаевой	10
18. Надежде Кучерявенковой	10
Итого	290 р.

Всего на одежду актрисам и балеринам было выдано 645 р. в год. В последующие годы—1797—1798 и 1799—выдачи на одежду были точно такие же.

Танцовщики и актеры получали на костюм меньше, но им все же давались значительные суммы. В 1798 г. в сохранившемся реестре «служителям в разных должностях находящихся, которым следует выдать на платье деньгами за 1797 г., указано:

Танцовщику Василию Воробьеву	50 р.
Актеру Ивану Николаенкову	33 р.
Учителю концертов Степану Дехтяреву	50 р.
Машинисту Федору Пряхину	20 р.
Архитекторам—Миронову, Дикушину, И. Аргунову по	40 р.
Живописцам Гр. Мухину, Семену Калинину по	30 р.
Живописцу Николаю Аргунову	40 р.
Камердинеру	60 р.

Из этих реестров видно, как по мере близости к барину умножались и всякие данния; если рядовые актеры получали на наряд 10 руб. ежегодно, то фаворитам выдачи на костюм доходили до 80 руб., то есть возрастали в 6—8 раз, не считая отдельных подарков. В 1800 году Шереметев приказывает: «Выдать Григорию Кохановскому за взятый мною и пожалованный девушке Анне Изумрудовой жемчуг 150 р.»[1]

Для актрис и танцовщиц шились у модных портных роскошные наряды, делались сложные прически у парикмахеров, недаром в штате театра числилось 11 парикмахеров. Разноцветные душистые пудры и помады выписывались из Парижа пудами. Выписывались всевозможные ленты, диадемы и шелковые чулки для балерин.

[1] Н. А. № 1051. повел. № 20 от 29.I. 1800 г.

Графский камердинер и кухонтрейбер получали ежегодно большие суммы на наряды; приближенные к барину актрисы получали не только роскошные наряды, но и жемчужные ожерелья. Рядовой же актер едва сводил концы с концами, а крепостные скотники, кузнецы и прочая дворовая челядь, получавшие по 1 р. 50 коп. один раз в 3 года на кафтанишко, должны были довольствоваться весьма немногим.

Питание актеров было у Шереметева не для всех одинаковым: одни получали «низовую дачу», или, как она иначе называлась, «дачу против нижних дворовых людей», то есть наравне с низшими категориями дворовых, другие получали «дачу против лакеев», то есть наравне с лакеями, третьи—«дачу против младших танцовщиков», четвертые—«верховую» дачу и пятые—«стол в скатертной», и, наконец, фаворитки графа питались «с барского стола». От 1796 г. сохранился любопытный указ Шереметева, определяющий меню для каждой актрисы, получающей верховую дачу: «Деушкам комедианткам в обеде: 1 суп, 1 соус, 1 жаркое, 1 каша молочная; в ужине: суп, соус, жаркое и каша молочная (по метрдотельской), 1 калач, 1 ситный в день (по тафельдекарской). Для оных же прописанных столов отпущается в кухню на кушание по 1 калачу ежедневно. Актрисам Фекле и Мавре Бирюзовым чаю черного по 1½ золотника, сахару по 12 золотников в день. Николаю Кирющенкову (актеру) и танцовщику Василию Воробьеву чаю черного по 1 золотнику каждому в каждый день. Певчим Ивану Николаенкову и Григорию Кохановскому чаю черного по 1½ золотника, сахару по 12 золотников вообще обоим в каждой день»[1].

Любимцы барина получали особенно сытный стол. «Девкам-танцовщицам,—пишет в 1797 г. Шереметев,—производить масло коровье, постное и сметки невзачет по окладу, так как и было при мне». И далее: «Канцелярии по представлению Аганова, находящимся в Москве актрисам и танцовщицам, которые имеют стол вообще из положенных им дач, а равно танцовщикам и музыкантам производить на покупку капусты и масла постного по 2 рубля в год на каждого человека, не вычитая из их окладов»[2]. Бессонов в своем описании быта кусковской усадьбы[3] указывает на то, что «актерам и актрисам предпочтительно перед прочими сожителями и наравне с семьею графа отпускались к столу караси, иногда (в посты) в большом количестве на весь корпус».

В 1800 г. Шереметев приказывает увеличить ассигнования на стол некоторым из актрис, находящимся при нем в Петербурге. Управитель сообщает: «Е. С. изволили приказать находящимся в Петербурге девушкам актрисам и танцовщицам Авдотье Беляевой, Ульяне Алексеинской, Устинье Кучерявенковой, Алене Казаковой, Мавре Уразовой и при них надзирательнице Алене Шлыковой производить на стол 2 рубля» (в неделю), то есть 28½ коп. падень,

[1] И. А. № 20а, из повел. 1796 г.
[2] «Столетние отголоски». 1802 г., стр. 20/XXV.
[3] Бессонов. Пр. Пв. Жемчугова. М. 1872.

тогда как в 1784 г. на стол для девочек актрис отпускалось всего лишь 1 р. 50 коп. в месяц на каждую, т. е. 5 копеек в день. Чтобы представить себе, насколько велика эта сумма была в то время, укажем стоимость некоторых продуктов в эти годы:

Фунт мяса — 4 коп., пара яиц — 1 коп., пуд муки — 40 коп., фунт масла коровьего — 6 коп., фунт рыбы — 4 коп., фунт соли — 1 коп. и т. д.

Всем детям, набираемым к театру, указом Шереметева, определялась одинаковая хлебная дача: так в 1790 г. Шереметев отдает приказ: «Привезенным из села Павлова девкам и определенным при театре в танцовщицы—Афимье Шлыковой, Анне Дашковой повеливаю производить против младших танцовщиц хлебную дачу и жалованье на первый случай»[1]. Нередко за те или иные «продерзости» крепостного, не угодившего Шереметеву, переводили на низшую дачу, так в 1790 г. П. Шереметев отдает приказ: «Отменить у танцовщика Воробьева (первый танцовщик в труппе) за худое поведение настоящей дачи и жалования, а о произвождении ему вместо оного жалованья по 4 руб., а дачу против нижних дворовых людей в год»[2].

Нередко милости графа круто менялись, и благосостояние актера всецело зависело от его настроений. В 1796 г., например, Шереметев приказывает: «Актерам и танцовщикам, кому производился чай, отменить, опричь девушек актрис и танцовщиц, а о Иване Степанове и Николае Кирюшенкове будет положено деньгами». И сейчас же управитель Агапов сообщает: «актерам и танцовщикам чай и сахар более производиться не будет»[3].

Так все актеры и были лишены чаю и сахару, кроме девушек актрис и танцовщиц, которые в отношении материального благосостояния занимали, как мы уже говорили, исключительное положение, их особенно холили и берегли. Сам Шереметев дает строгий наказ управителю: «Танцовщицы часто бывают больны и не малым числом. Также посмотреть, не дурно ли живут теснотой и перевести в хорошие покои. Так же осмотреть пищу: коли оная дурна и мала, то мне дать знать и понаведаться, каждую кому можно сделать прибавку и как добавя круп и масла или капусты, то составляется порядочный обед..., и несколько присмотреть, что порядочно ли живут, нужно к ним заходить и надзирательницам повелеть, чтобы хорошо и не лениво за ними смотрели, дабы здоровье и честь сохранены были»[4].

Однако питание большинства актеров было, видимо, недостаточным и однообразным.

В сохранившихся рапортах управителя о больных людях значится очень много заболеваний скорбутом, то есть цынгою. Заболевание цынгою было особенно распространенным видом заболевания

---

[1] Из повел. Н. Шереметева 1790 г. 17/III № 50.
[2] Из повел. Н. Шереметева 1790 г. 3/XI № 84.
[3] Описка Агапова от 1796 г. 18/IX.
[4] Отголоски XVIII в., вып. XI, стр. 112, от 1797 г. 27/X.

среди труппы Шереметева, даже у наиболее привилегированной части актрис и танцовщиц заболевания цынгою были не редкими.

В рапорте управителя о том, сколько имелось и имеется разного звания больных людей в Кускове и Останкине в феврале месяце 1797 г., значатся больные скорбутом: танцовщица Прасковья Калмыкова—47 дней, танцовщица Аксинья Шемаева—47 дней и танцовщица Арина Шемаева—38 дней.

О заболеваниях цынгою говорится решительно во всех сохранившихся рапортах о больных. Овощи, которые ценились тогда довольно дорого, актрисам почти не выдавались. Массовые заболевания цынгою заставили Шереметева издать указ о добавке к питанию масла и капусты.

Малое пребывание на воздухе, жизнь взаперти в неволе, содействовали частой заболеваемости среди актеров.

Насколько велика была разница в получении питания даже среди одной категории актеров, можно судить по одному из сохранившихся документов—прошению одного из старых актеров труппы Григория Ямпольского. Актер с женою и двумя маленькими детьми едва мог существовать на одну, только ему выдаваемую «дачу». Это слезное письмо написано витиеватым патетическим тоном: актеру надо было тронуть барина, а главное—не вызвать его гнева за беспокойство и смелость своего личного к нему обращения: «Сиятельный граф, милостивый государь! Сколь счастлив тот раб, который, будучи под волею господина, может невозбранно или лично, или письменно с ним в нуждах своих объясняться! Я двадцать лет, находясь в доме Вашего Сиятельства, не только на себе самом познал Вашу волю иметь к рабам благосклонность, но видел, что всякой год службы моей у Вашего Сиятельства начинался и проходил доказательством Ваших рабам милостей. Сие чувствуя, осмеливаюсь пасть к ногам Вашего Сиятельства, милостивейшего государя и о сем донесть, ожидая Вашего милостивейшего решения. С 1797 г. января 1-го числа, когда первая жена моя помре, не выдается мне другой хлебной дачи и за припасы тож и из того самого времени с дочкой и с оставшимся после смерти сыном питался одной дачей. Подумать не можно, что сын, лишившийся матери тогда, когда только криком своим дал знать, что он ест немного пищи, во все показанное время требовал: Пет! Много! Потому что стараться должно для такового искать пищи сие Вашему Сиятельству очень известно. Ныне, по всякой Вашего Сиятельства милости, вступил я в другой раз в законный брак, а дачу все одну получаю. Одной дачей совсем не можно питаться четвером—это всякому знакомо. Сиятельнейший граф! Милостивейший государь! Повелите определить мне другую дачу, дабы мне можно было похвалиться, что Вы Сиятельнейший граф, господин и отец рабов своих, сиятельнейший граф, милостивейший государь Вашего Сиятельства всенижайший раб Григорий Ямпольский» [1].

---

[1] Н. А. № 27/122. 1797 г. 2/XI.

Все это прошение проникнуто безысходностью положения одного из старых певцов и актеров.

Суммы, выдаваемых «на припасы» или так называемой «хлебной дачи» при многосемейности нехватало. Однако следует отметить, что у Шереметева вся труппа кроме сумм, выдаваемых на платье и на питание, получала еще денежное жалование. Это факт весьма редкий в жизни крепостных театров того времени.

С 80-х годов XVIII века содержание актеров складывалось из 3 выдач: жалования, денег, выдаваемых «на припасы» (на еду), и на платье.

В 1808 г. почти все певцы получали жалованье от 90 коп. до 1 руб. в месяц; до 5 руб. в месяц на питание, и от 2,5 до 3,5 рублей на одежду, то есть все месячное содержание их оплачивалось от 7 до 9 руб. каждому и самая высшая оплата 13 р. 50 к. в месяц, то есть 162 р. в год (ассигнациями), (см. приложение № 9).

Надо иметь в виду, что к 1808 г. курс ассигнаций значительно пал: так в 1814 г. на 1 руб. серебром давали 3 р. 96 коп. ассигнациями. Следовательно, в переводе на серебряный рубль эти суммы должны быть значительно снижены.

Материальное положение крепостного актера было очень неустойчивым. Насколько оно зависело от разного рода случайностей, видно из целого ряда приказов Шереметева: «По девятидневной болезни моей от геморроидального припадка, во избежание коей призывал на помощь Господа Бога моего, — пишет Шереметев в 1798 г., — наконец в 23-й день октября сего года совершил я над собою мучительную операцию, почему повелеваю всем находящимся при домах моих и в вотчинах служителям и дворовым людям как здесь в СПб, так и в Москве выдать невзачет получаемое каждым годовое жалованье».

В предыдущем 1797 г. «театральным» было выдано невзачет годовое жалованье после коронационных торжеств и встречи Павла I в Останкине после коронации. Блестящий результат царского приема, связанный с пышными празднествами, фейерверком и спектаклем, превосходно поставленным благодаря огромному напряжению всей труппы, привел в благодушное настроение Шереметева, что не замедлило сказаться на бюджете актеров и музыкантов, которые получали в среднем от 4 до 12 руб. «прибавки» к жалованью, то есть годовой оклад.

Большая часть певчих получала денежное жалование 35 коп. в месяц (серебром), а высший оклад лучшего певца Ивана Кривошеева равнялся 1 руб. в месяц (12 рублей в год).

Если сравнить жалованье шереметевского певца за 1797 г. с жалованьем его за 1808 г., когда средняя месячная оплата каждого рядового певца была 90 к. или 1 руб., то может показаться, что его благосостояние с течением времени возрастало. Однако надо иметь в виду, что курс рубля с 1797 г. по 1808 г. сильно изменился (35—40 коп. 1797 г. были фактически больше, чем 90 коп. 1808 г.).

Денежное жалованье актеров в этом же 1797 г. было несколько выше, чем жалованье певчих:

1. Иван Николинский	12	руб.
2. Федор Кирющенков	10	„
3. Петр Смагин	10	„
4. Илья Птишников	7	„
5. Василий Жуков	7	„
6. Антон Байцуров	7	„
7. Андрей Чухнов	10	„
	63	руб.

Высший месячный оклад оперного певца равнялся 1 рублю. А большинство актеров получало 58—60 коп. в месяц.

В это же время жалованье актрис и балерин было значительно выше:

1. Прасковья Жемчугова	получала	50	руб.	в год.
2. Анна Изумрудова	»	30	»	»
3. Арина Яхонтова	»	25	»	»
4. Татьяна Гранатова	»	25	»	»
5. Матрена Жемчугова	»	20	»	»
6. Авдотья Беляева	»	20	»	»
7. Иван Яшмов	»	12	»	»

В декабре 1797 г. Шереметев отдает следующий приказ об этих актрисах: «Находящимся при мне в Петербурге девушкам определяю производить к получаемому ими денежному жалованью с прибавкою» [1].

1. Прасковья Жемчугова—прибавлено 250 р., получала 50 р.
Всего в год 300 р.
2. Анна Изумрудова—прибавлено 70 р., получала 30 р.
Всего в год 100 р.
3. Арина Яхонтова—прибавлено 25 р., получала 25 р.
Всего в год 50 р.
4. Татьяна Гранатова—прибавлено 28 р., получала 25 р.
Всего в год 53 р.
5. Матрена Жемчугова—прибавлено 20 р., получала 20 р.
Всего в год 40 р.
6. Авдотья Беляева—прибавлено 20 р., получала 20 р.
Всего в год 40 р.
7. Иван Яшмов—прибавлено 18 р., получал 12 р.
Всего в год 30 р.

Это была очень большая, но случайная единовременная прибавка к жалованью, вызванная их успехом в «Самнитских браках». Годовые оклады первых актрис выросли вдвое, втрое, а у П. Жемчуговой, имевшей блестящий успех в исполнении партии Элианы, эта прибавка выросла в 6 раз. Разделившаяся на две части труппа после отъезда Шереметева в Петербург жила в совершенно разных условиях. Артисты, взятые Шереметевым в Петербург, должны были блистать при графском дворе: им платили большое жалованье, да-

[1] «Отголоски XVIII века». Вып. XI. стр. 116 от 23.XII. 1797 г.

вали улучшенный стол, подарки, наряды, им полагалась постоянная ложа в театрах, они посещали бенефисы знаменитостей, им доставлялись разные удовольствия, покупались, например, билеты на выступления иноземных клоунов и балансеров, их возили в манеж на гонки рысаков и пр. В то же время актеры и актрисы, оставшиеся в Москве, были забыты, предоставлены воле управителей и надзирателей; жалованье получали значительно меньшее—по 10 руб. в год каждый, хлебная дача была снижена. Они томились в бездействии в своих актерских флигелях, без всяких перспектив, чувствуя, что с каждым годом Шереметев все дальше и дальше уходит от забот и интересов театра, и со страхом ждали, что принесет им будущее.

Денежное жалованье артистов балета нам известно за 1795 г. по сохранившемуся реестру (см. в приложении).

Все танцовщики, кроме Василия Воробьева, Кузьмы Сердоликова, Ивана Надеждина и Николая Серова, получали до 1795 г. жалованья по 6 руб. в год каждый. В 1795 г. жалованье рядовых танцовщиков было вдвое увеличено: с 6 до 12 руб. в год. Такое же денежное жалованье получали в это время и танцовщицы. От 1794 г. имеется полный реестр танцовщиц и фигуранток с указанием их окладов (см. в приложении).

Высшее жалованье, получаемое первой танцовщицей балета Т. Гранатовой, было тогда 24 руб. в год. В среднем же рядовые танцовщицы получали не более 6 руб. в год. В 1795 г. их жалованье было увеличено до 12 р., так же как и танцовщиков.

Подытоживая все данные об оплате актеров, мы видим, что Шереметев выдавал своей крепостной труппе денежного жалованья до 1000 руб. ежегодно, причем месячные оклады рядовых актеров-певцов колебались от 50 коп. до 1 руб. Кроме этого жалованья, как мы видели, выдавалось еще на припасы и на платье. Таким образом, на все содержание давалось 6 руб. в месяц для преобладающего большинства труппы.

Совершенно иное положение было в отношении лиц, приближенных к графу. В 1800 г. некоторые актрисы: Прасковья Ковалева (Жемчугова), Анна Буянова (Изумрудова) и первая танцовщица Татьяна Шлыкова (Гранатова) были пожалованы огромным денежным жалованьем. В своем приказе Шереметев писал:[1] «Назначаю П. Ковалевой жалованья—1.500 р. Анне Буяновой—500 р. Татьяне Шлыковой—350 р.»

Следует указать, что в эти годы выступать этим актрисам уже не приходилось, театр не работал, и эти прибавки нельзя относить за счет их артистических успехов на сцене.

Сохранился следующий чрезвычайно интересный документ, говорящий о том, какую заработную плату получали в год первая актриса театра и первая танцовщица вместе с припасами и одеждой в 1800 г.[2] «По справке с присланными из московской домовой канцелярии списками», оказалось, что им производится в год:

---

[1] «Отголоски XVIII века», вып. XI, стр. 294.

[2] Н. А. № 1051, повел. № 127.

Прасковье Ковалевой: денежного жалованья 1.100 р.,
на платье 80 р.

Итого 1.180 р.

Рукою Шереметева написано 1500 р.

Хлебной дачи и запасов:

Муки ржаной—3 берковца	на 12 р.	32½ к.
Круп гречневых	„ 2 р.	71 к.
Мяса—4 п. 9 фунтов	„ 6 р.	75 к.
Соли—½ пуда	„	20 к.
Рыбы—4 п. 36 фунтов	„ 7 р.	84 к.
Масла коровьего 17 ф.	„ 1 р.	02 к.
Муки пшеничной—1½ п.	„	90¾ к.

Итого: хлебной дачи на 31 р. 64¾ к.

Татьяне Шлыковой денежного жалованья — 250 р.
на платье — 50 р.

Итого 300 р.

Рукою Н. Шереметева вписано 300 р.
Хлебной дачи и запасов: 34 р. 61¾ к.

Таким образом, они обеспечивались полным довольствием, натурою, платьем, квартирой при барском дворе и помимо всего этого большим жалованьем, которого не только с избытком хватало им, но имелась возможность обогащения. Жизнь их была настолько обеспеченной, что они даже снабжали своими сбереженьями в нужный момент контору графа, отдавая их взаймы под проценты. Так в 1796 г. Шереметев приказывает:[1]

«Возвратить с процентом взятые в 1785 г. деньги актерам:

Взято у:

Прасковьи Жемчуговой	158 р. 03 к.
Анны Изумрудовой	174 р. 10 к.
Арины Яхонтовой	48 р. 16 к.
Татьяны Шлыковой	15 р. 68 к.
Феклы Бирюзовой	72 р. 36 к.
Всего взято	432 р. 22 к.
Всего с % возвращено	1024 р. 86 к.

Крепостные актрисы отдавали графской конторе взаймы свои сбережения сроком на 10 лет, и за это время им нарастали проценты, увеличивающие их сбережения в два с половиной раза.

В то же время рядовой актер, музыкант, певчий иногда с трудом добивался заработанных им денег. Характерен в этом отношении следующий ответ Шереметева на прошение о невыплате певческих денег крепостному певчему Федору Чалому: «Из певчих Федор Чалой присланного ко мне с просьбою, проент о невыплате состоящих на нем певческих денег, то ему подтвердить, чтоб он таковыми вздорными просьбами меня не беспокоил, ежели и впредь сие сделает, то поступлено будет с ним инаково»[2].

[1] Н. А. № 1051. новел. № 107.
[2] Н. А. № 372. 1796 г. 6.III.

Чрезвычайно ярко говорят о суровом режиме и надзоре за актрисами повеления самого Шереметева (прилож. № 10). В 1797 г. из Петербурга он пишет управителю Останкина Алексею Аганову: «Имеющим над актрисами и танцовщицами надзирательницам, особливо Арине Антоновой, подтвердить строжайше, чтобы они имели за девками неусыпное смотрение и из мущин отнюдь бы к ним не впущали никого, для чего и велеть Арине Антоновой перейтить для жительства к девкам в комнату и притом подтвердить всем, что если из сего усмотрится впредь хотя малейшее подобное сему обстоятельство, то непременно все девки будут наказаны, а надзирательницы за слабое смотрение лишатся своих окладов и сосланы будут в дальние вотчины, а для чего и учредить тебе все предосторожности и исполнить оное в самоскорейшем времени»[1].

По словам В. К. Станковича, «Летопись шереметевского театра знает случай следствия над одним дворовым мальчиком из канцелярии, родственником—«сватом» одной театральной воспитанницы, который умудрился проникать в запретные для всех общежития девочек. Выяснившийся совершенно невинный характер этих посещений все же вызвал новые стеснения для крепостных учениц. Девочкам были запрещены свидания с кем бы то ни было, даже с родными братьями. Любопытно, что эта девочка, живущая взаперти, просила своего маленького «свата» притащить им какую-нибудь книжку, потому что она и ее подруги очень скучали в затворе, и мальчик-канцелярист, откуда-то доставая, дважды приносил ей книги»[2].

Так ограждены были крепостные актрисы от общения с внешним миром[3].

Во главе всей дворни в Останкине стоял главный управитель Алексей Аганов. У него были помощники, надзиратели и командиры, в непосредственном ведении которых находились все дворовые люди, в том числе и актеры. Непосредственный надзор за танцовщицами осуществлялся надзирательницами и двумя помощницами—Настасьей Калмыковой и Катериной Шкуркиной, у певцов и музыкантов—надзирателем Сергеем Быковым.

В свою очередь надзирателям помогали еще «приставленные мальчики для прислуг». Это была прислуга актеров и вместе с тем глаза и уши барина.

В 1789 г. к танцовщицам были приставлены 3 надзирательницы и 3 мальчика для услуг, к танцовщикам 2 мальчика, к актерам тоже 2. А у певчих и музыкантов был надзиратель и 14 мальчиков. Следовательно, в штате театра ежегодно имелось 4—5 надзирателей и 18 мальчиков для услуг.

В 1800 г. Шереметев приказывает никуда не пускать актрис,

---

[1] Н. А. № 1051, 1797 г. 25.XII, повел. № 336.

[2] Станкович. «Домашний крепостной театр Шереметева». Ленинград. 1927.

[3] С. Д. Шереметев в «Отголосках XVIII в.», т. VI, приводит приказ Н. Шереметева: «Певчим быть также в послушании и вольным певчим по чужим церквам не петь и по домам учить не таскаться». Следовательно, даже вольнонаемные должны были также подчиняться этому режиму.

кроме церкви, и даже церковь, куда должны были их водить, назначает сам.

Приводим этот чрезвычайно характерный приказ:[1]

«Объявить живущей при деушках кастелянше Арине Антоповой, чтоб из нижних покоев переныи жить в верхние покои, где живут деушки, кому ж в которой комнате поместиться прилагается реестр и приказать ей Антоновой, чтобы за всеми смотрела, не выключая ни одной и никуда б не пущала, опричь того, как только в церковь, да и то к Мироносицам, в чем иметь ей неослабное смотрение. Если же какие будут выходить беспорядки, относиться к Михайле Смирнову, которому так же иметь смотрение. Деушкам же приказать не выключая ни одной, чтоб все были у нее в послушании и без ее бы воли ничего б сами собою не делали».

Все эти факты рисуют нам картину жизни крепостных артистов, лишенных сношений с внешним миром. Молодые, способные, иногда талантливые люди, получившие образование, нередко рвущиеся к знаниям, к книге, не могли иметь своей собственной личной жизни; как их работа, так и досуг, каждый шаг их жизни регламентировался барской волей и строго контролировался хозяйским и управительским оком. В их комнаты вселяли надзирателей и надзирательниц, и даже самые близкие родственники не могли навестить их.

Живущие взаперти актрисы, как отмечалось, часто болели, и среди шереметевского актерства немало зафиксировано заболеваний и гибели от туберкулеза (от туберкулеза умерли Татьяна Кирилловна Беденкова, Степанида Аникиевна Дегтярева, Прасковья Ивановна Жемчугова, Степан Аникиевич Дегтярев и др.).

Частая заболеваемость актрис вызвала следующее повеление графа: «В хорошие дни, то есть теплые, но не учебные, позволяется посылать деушек прогуляться по просторным улицам под присмотром их женщины»[2].

Не допускалось среди актрис и актеров взаимного общения. Общежития актеров и музыкантов были совершенно изолированы от общежитий актрис и танцовщиц, их гримировочные комнаты в Кусковском театре располагались по двум противоположным сторонам сцены театра. Они могли встречаться лишь на репетициях в присутствии учителей и надзирателей. Единственную возможность общения предоставляла дорога — частые переезды, переброска труппы из Кускова в Москву, из Москвы в Останкино, из Останкина в Санкт-Петербург и обратно. Но и тут ограждалась возможность общения, как это видно из донесения управителя Агапова от 1797 г. «Вчерашний день отправлены из Останкова певица Устинья и с ней девка Наталья Мельникова, при них дворовые Ивана Ситова и гребца Орлова жены с детьми, у Ситовой пятеро, а у Орловой — один. Приказано Ситовой жене, чтоб при девках была и за ними в дороге прилежно смотреть безотлучно. С ними ж посланы музыкант Гаврила Рыбаков, танцовщики Надеждин и Головцов на пяти следующих повозках...»

---

[1] Н. А. № 1051, повел. № 99 27.IV 1800 г.

[2] Н. А. Из наставления В. Г. Вороблевскому от 29.V 1790 г.

Этот надзор за «нравственностью» актера у кн. Шаховского доходил до того, что крепостных актрис его труппы не учили писать до 25 лет, когда некоторым из них дозволялось с разрешения князя вступать в замужество. Письму им обучаться до этого не дозволялось, дабы они не могли переписываться с актерами. Девицы держались строго под замком и к ним приставлены были «мамушки»[1]. «На репетицию и на спектакль актрис в театр возили в каретах и по привозе в театр сажали в уборную с мамками и оттуда выкликивали на сцену, где во время репетиций постоянно находилась другая «мамушка» или «сторожея».

Однако нравственность крепостных актрис, столь зорко оберегаемая, нередко падала.

Корень зла такой распущенности среди крепостного актерства был более всего в самом владельце, который ставил иногда свою труппу на положение гарема. Недаром один из современников Шереметева, присутствовавший на спектакле, писал: «Само собою разумеется, что как актрисы, так и танцовщицы, которые почти то же, что скамейка, на которой сидит граф, когда смотрит на игру... и, следовательно, собственность своего господина, так же должны веселить его и другим способом в тех случаях, когда бы одна из них ему приглянулась и он бросил бы ей носовой платок». «За платком являлся он ночью, без посторонних свидетелей»,—добавляет бытописатель Кускова П. Бессонов[2].

Об этом свидетельствует сменявшийся штат так называемых «барских барынь»—наложниц. Актрисы Т. К. Беденкова, А. Т. Изумрудова, П. П. Ковалева и танцовщица А. Казакова. Это были лишь те женщины, связь с которыми у Шереметева была более длительной.

Некоторые актеры, актрисы и танцовщицы по приказу Шереметева должны были называться именами драгоценных камней. Сохранился реестр этих имен, определенных Шереметевым[3]:

Деушка Прасковья Ковалева	она	же	и	Жемчугова
Анна Буянова	„	„	„	Изумрудова
Арина Калмыкова	„	„	„	Яхонтова
Матрена Ковалева	„	„	„	Жемчугова
Фекла Урузова	„	„	„	Бирюзова
Татьяна Шлыкова	„	„	„	Гранатова
Мавра Урузова	„	„	„	Бирюзова
Авдотья Кочедыкова	„	„	„	Аметистова
Арина Ситова	„	„	„	Хрусталева
Кузьма Деулин	„	„	„	Сердоликов
Николай Серов	„	„	„	Мраморов
Иван Вощин	„	„	„	Надеждин
Андрей Жуков	„	„	„	Кремнев

Нечего говорить уже о том, что все эти Бирюзовы, Изумрудовы и Сердоликовы не могли иметь своей личной жизни. Так, в одном приказе Шереметева от 1796 г. читаем: «Из певчих, спадших

---

[1] Боборыкин. «Большие хоромы». Собрание сочинений.
[2] П. Бессонов. П. И. графиня Шереметева. М. 1872 г.
[3] Из повеления П. Шереметева от 14.X. 1796 г.

с голоса альтов, Афанасия Скрыпникова и Василия Чудновцева, отпустить откуда они взяты в дом их и предписать в вотчинное правление, чтобы им в совершенные лета женитца без повеления моего отнюдь не дозволять».

Применялись в шереметевской труппе и телесные наказания актеров:

Девочек, «которые окажут нерадение и не перенимание», как мы уже видели, разрешалось ставить на колени, сажать на хлеб и воду; мальчиков сечь. Секли и сажали под стражу и взрослых актеров, руководителей труппы. В ведомости домовой канцелярии «о содержащихся за разные продерзости под стражею людях» за октябрь 1797 г. значатся имена первых танцовщиков балета Кузьмы Сердоликова и Василия Воробьева, музыкантов Алексея Екимова и Василия Барабкина и танцовщика Андрея Жукова.

Перевод же за «провинности и продерзости» на низшую дачу, на дачу «против дворовых», на дачу «против лакеев», снижение жалованья были весьма частыми мерами наказания крепостных актеров.

Розга, как видно из документов, была в ходу, и даже 1-го танцовщика, руководителя балетной труппы и учителя балета «Кузьму Сердоликова, если он будет когда обращаться в дурных поведениях, то наказывать розгами дозволяю»,—пишет Шереметев в Москву своему управителю А. Аганову в 1800 г.[1]

Бывали случаи у Шереметева среди его лучших актеров заболевания сифилисом—«посрамительной, или французской» болезнью, как она именовалась в донесениях управителей.

Так было с 1-м танцовщиком шереметевского балета Василием Воробьевым, который, по донесению Аганова, «при наступлении настоящего времени театральных представлений впал в посрамительную болезнь и не в состоянии исправлять должность свою». В ответ на это донесение Шереметев приказывает уменьшить ему жалование до 4 руб. в год (вместо получаемых 100 руб.), а один из заболевших музыкантов был отдан впоследствии в рекруты.

Нам не известны факты продажи и купли крепостных актеров у Шереметева. Вряд ли они могли иметь здесь место, ибо «Крез младший» (как называл Шереметева Щербатов) был настолько богатым человеком, что продажа не только квалифицированного актера, но и простого крестьянина была для него совершенно излишней, так же, как и его купля. Шереметев особенно гордился тем, что его многочисленные вотчины с избытком поставляли ему театральные кадры, что у него свои актеры, свои музыканты, свои певцы. Недаром польского короля Станислава Августа Понятовского, присутствовавшего на постановке оперы Гретри «Самнитские браки», так поразило то, что «все исполнено было более нежели 300 лицами, которые были все крепостные Шереметева».

Время большого и серьезного увлечения театральным искусством П. Шереметева, время расцвета театра было, несомненно, самым благоприятным временем для его крепостной труппы. Шереметев

[1] Н. А. № 1051. Повел. № 159 от 27.VI 1800 г.

тогда видел, ценил и поощрял успехи актеров и проявлял заботу об их благосостоянии.

В одном из своих приказов он обращает особое внимание на гигиеническое содержание актеров балета: «Танцовщиков и танцовщиц приказать надзирательницам, чтобы содержали их в чистоте, то есть, всякое утро умывать лицо, перед обедом и перед ужином и всякую неделю водить в баню и смотреть, чтобы ни у кого шелудей не было, платье чтобы было чисто...»[1]

Правда, эта забота об актерах проявлялась нередко за счет ухудшения условий остального крестьянства и дворни. Чрезвычайно характерно в этом отношении повеление Шереметева от 24 мая 1799 г.[2]

«Где будут жить девушки актрисы в Останкине, в их покоях установить воздух порядочный, чтобы сырости не было, поддерживать людьми и велеть человек пять в них спать». Так пятерых дворовых женщин поселили в сырое нежилое помещение, предназначенное для актрис, и они предварительно должны были обсушить его. После их снова выселили в свой угол, а в обжитое ими сухое помещение на их места вселили барских избранниц.

Уезжая в 1790 г. в С.-Петербург, Шереметев дает следующее распоряжение Василию Вороблевскому: «Оставляются здесь многие девушки под присмотром приставленной к ним женщины Катерины Сысоевой, которых всех перевести из нижних в верхние комнаты, и об них тебе осведомляться всякой день, все ли здоровы и в хорошем порядке, а иногда и самому в их жилище войти и осмотреть, чисты ли их покои, временами и жене твоей к ним приходить наведываться об их состоянии. Внизу дверь запереть и так, чтобы ходу никова к девушкам не было, как через верх»[3].

Эта изоляция и всякие запреты приводили, естественно, к тому, что актеры начинали тяготиться своей неволей. Но в годы расцвета работы театра эта неволя смягчалась. Усиленная учеба, репетиции, лихорадочное приготовление к спектаклям, самые спектакли и успехи в них, поощрения публики окрыляли актера. В это время было, вместе с тем и больше всяких возможностей их общения друг с другом, но когда театр Шереметеву стал в тягость и перестал действовать и 178 человек музыкантов, актеров и певчих остались совершенно не у дел, запертыми в своих изолированных общежитиях и вместе с тем не могли распорядиться своим досугом, лишены были всякой инициативы и всякой надежды на применение полученных знаний и навыков, они, чувствуя себя затворниками, потеряв всякую целеустремленность в жизни, сознавая всю безвыходность будущего, начали пьянствовать, и никакие замки и наказания не могли сдержать их, они убегали из общежитий, напивались и производили скандалы и в Москве и в Петербурге. Так было с первыми танцовщиками балета Сердоликовым и Воробьевым и со многими музыкантами оркестра.

---

[1] В. К. Станюкович. «Домашний крепостной театр Шереметева». Л. 1927 г.
[2] «Отголоски XVIII века», вып. XI, стр. 248.
[3] Из наставления В. Вороблевскому. 1790 г.

Так тянулось дело до 1800 г., когда Шереметев, чувствуя, что театром ему заниматься стало в тягость, что другие дела при дворе и болезнь отвлекают его, приказом своим от 31 января, сохраняя возле себя лучшие силы балета и оркестр, распускает всю остальную труппу. Что заставило Шереметева сохранить некоторое ядро из балета, нам не ясно, но и оно вскоре было расформировано, как видно из следующего приказа:[1]

«Собственной моей канцелярии. Каков сделан мною ныне штат танцовальным к составлению балета театра моего оный при сем препровождаю с назначением и людей по оному. Остающихся же затем танцовщиков, означенных при том же штате, предписываю канцелярии, выбрав некоторых из них годных, назначить на другие должности, а с прочими, сделав так же рассмотрение, где и как им оставаться, представить об оном ко мне на рассмотрение. Девушкам же, занимавшим до сего места актрис и танцовщиц, даю я позволение приискивать себе женихов, коим в награждение и назначаю суммы на приданое, как в приложенном списке значится, почему всех тех девушек, кои значатся в том списке и здесь находятся, отправить в Москву, кроме Анны Буяновой и Матрены Ковалевой, коим позволяю я остаться здесь для приискания себе пристойных партий и для того всех в отъезд назначенных отправить немедля на наемных подводах, снабдя их всем нужным для дороги. По прибытии в Москву до того времени, пока приищутся к ним женихи, производить им те дачи жалования и все прочее содержание, каковые они ныне получают, с выходом же в замужество на сторону и выдачу оную останавливать...»

Итак, Шереметев распускает труппу, а оставшихся за штатом девушек отправляет в Москву, чтобы там выдать их замуж, и оставляет при себе следующих танцовщиков и танцовщиц, назначив им увеличенное содержание:

«Штат танцовальным, кои должны составлять балет театра».

		Содержанием стоют в год:
1-я пара:	Кузьма Деулин	121 р. 30¾ к.
	Татьяна Шлыкова	313 р. 64¾ к.
2-я пара:	Иван Надеждин	115 р. 66 к.
	Алена Казакова	66 р. 67¾ к.
3-я пара:	Николай Серов	115 р.
	Прасковья Ситова	59 р. 30¾ к.
Фигуранты;		
	Яков Пешников	63 р. 55¾ к.
	Марфа Птишникова	53 р. 64¾ к.
	Алексей Шемаев	63 р. 55¾ к.
	Анна Почитаева	76 р. 64¾ к.
	Лупп Бронников	63 р. 55¾ к.
	Агрофена Востротина	59 р. 30¾ к.
	Семен Арнаутов	63 р. 55¾ к.
	Арина Шемаева	59 р. 30¾ к.
	Итого 14 человек . . .	1 312 р. 71 к.

[1] Н. А. № 1051.

Но и этот состав быстро был расформирован, и лишь некоторые из актрис, не выданных управителями замуж, подруги П. Жемчуговой, стали числиться в штате «девушками при комнате Прасковьи Ивановны».

Характерно то, что Шереметев лишь очень немногим из них дает вольную: актрисе Жемчуговой М., танцовщице Шлыковой Т., капельмейстеру И. Калмыкову и актрисе А. Изумрудовой. Остальные актрисы были определены в замужество; мужская часть труппы была утилизирована при барском дворе с определением, как видно из следующих документов, на другие должности:

«За штатом оставшиеся танцовщики»:[1].

	Содержанием стоют в год	Примечание
Василий Воробьев	114 р. 48¾ к.	Оставлены в
Алексей Головцов	112 р. 66 к.	Петербурге
Петр Горбунов	— „ — „	В подъячие
Роман Корольков	63 р. 55¾ к.	„
Яков Тихомиров	— „ — „	В лакеи
Алексей Гаврилов	— „ — „	К портному
Степан Чернихин	— „ — „	В садовые ученики
Степан Гусев	— „ — „	„
Филипп Чумаков	— „ — „	К отцу
Михайла Чухнова	— „ — „	В подъячие

Почти всех девушек Шереметев по своему усмотрению выдал замуж, подыскав партии и наградив приданым. Так одну из своих бывших фавориток—Анну Изумрудову—он выдал замуж за своего придворного врача старика Лахмана, дав ей в приданое 5 000 руб. Молоденькая танцовщица М. Жемчугова была выдана замуж за капельмейстера И. Калмыкова (см. приложение № 11).

Вскоре были переведены на другие должности все остальные танцовщики и музыканты (см. приложение № 12).

В списках дворовых людей в особняке Шереметева на Фонтанке все бывшие актеры, певцы, танцовщики и музыканты в 1808 г. числились уже лакеями, официантами, швейцарами, скороходами и пр.; так, музыканты:

Павел Подачин—стал поваром.
Никита Чухнов (виолончелист)—помощником официанта.
Дмитрий Стрехвалов (виолончелист)—швейцаром.
Иван Бизяев (скрипач)—помощником официанта.
Матвей Ермаков—лакеем.
Илья Горшков—швейцаром.
Михайла Фатуев—лакеем.
Певчие: Иван Бутенков—официантом.
Алексей Сидоренко—помощником официанта.
Танцовщики: Кузьма Сердоликов—лакеем.
Лупп Брошников—помощником официанта и пр.

Такова была участь служителей Талии, Мельпомены, Терпсихоры в одном из лучших крепостных помещичьих театров XVIII века.

[1] Н. А. № 220.

ГЛАВА VII

ОРКЕСТР, КРЕПОСТНЫЕ И ВОЛЬНЫЕ МУЗЫКАНТЫ

Шереметевский оркестр к 90-м годам XVIII столетия в своем составе имел от 40 до 50 музыкантов и был одним из наиболее крупных помещичьих оркестров того времени.

В 1789 году в оркестре числилось 43 музыканта и при них 5 мальчиков и 2 инструментальных ученика[1].

«Скрипка первая	Фейер	вольнонаемные
Виолончель, он же и 2-я скрипка	Фацинус	вольнонаемные
Скрипки во-первых	Петр Калмыков	
„ „	Петр Черников	
„ „	Николай Горбунов	
Скрипки во-вторых	Василий Бизяев	
„ „	Иван Володимиров	
„ „	Яким Романов	
Альты	Михайла Фатуев	
„	Вакансия	
Скрипичных учеников	Илья Жуков	
„ „	Алексей Жеркой	
„ „	Иван Михайлов	
„ „	Максим Зайцев	
„ „	Алексей Серов	
Виолончели	Кузьма Четвериков	
„	Никита Чухнов	
Контрабасы	Семен Усачев	
„	Матвей Ермаков	
Ученик контрабаса	Вакансия	
Фаготисты	Сафрон Лонатин	
„	Никита Чупахин	
Фаготистов учеников	Василий Четвериков	
Волторнисты	Петр Смагин	
„	Федор Рыбаков	
„	Павел Манбетов	
„	Василий Зайцев	
Гобоисты	Май—вольнонаемный	
„	Иван Калмыков	
Гобоисты ученики	Алексей Якимов	
„ „	Илья Иванов	

[1] Н. А. № 228.

Флейтравершисты	Гаврила Рябцов
„	Иван Синников
Учеников на флейте	Вакансия
„ „	„
Кларнетисты	Григорий Зуев
„	Федор Еремин
Кларнетисты ученики	Осип Долгоногов
Трубачи	Федор Шебанов
„	Василий Дорошенков
Трубачи ученики	Вакансия
„	„
Литаврщик	Василий Барабкин

Таким образом, из 43 музыкантов, состоявших в штате оркестра, в это время 6 мест было вакантных, 3 из наличного состава музыкантов были вольнонаемные иностранцы (скрипач, виолончелист и гобоист), 9 человек считались еще учениками и 25 крепостных музыкантов составляли основное ядро оркестра. Оркестр ежегодно пополнялся.

Об его комплектовании дают представление некоторые документы за 1789—90—91—92 гг. В 1789 г. были определены в музыканты 4 мальчика. В следующем году было взято в музыканты 5 чел., в 1792 г.—8 человек.

Как мы видим, наибольшее пополнение оркестра приходится на 1792 год, то есть год начала строительства дворца-театра в Останкине.

За эти три года в оркестр было принято 17 человек; однако из 17 крепостных музыкантов в оркестре удержались лишь двое—Дмитрий Стрехвалов и Иван Бизяев. Иван Бизяев в 1800 г. был отдан в обучение к духовому мастеру, а Дмитрий Стрехвалов—к виолончелисту. Он стал хорошим музыкантом и долгое время работал в оркестре; в 1800 г. он снова был отдан, по приказу Шереметева, в обучение, но уже к клавикордному мастеру. Через два года мы опять встречаем его в штате оркестра. Инструмент, на котором он играл в эти годы, к сожалению, не известен.

В 1796 г. в повелении Шереметева «у кого должны учиться какие ученики»[1] (музыканты), мы встречаемся с рядом новых имен крепостных учителей-музыкантов и их учеников. Из крепостных учителей останавливают на себе внимание музыканты Михайла Хренов и Петр Башенской. Хренов был одним из выдающихся музыкантов: Шереметев ему поручает «с актрисами проходить вверху три раза в неделю роли», и в обучение к нему отдают музыканта Никиту Мошкова. Как Хренов, так и Башенской долгое время были в ряду первых музыкантов оркестра.

Среди учеников в 1796 г. встречаются 8 новых лиц: Иван Елизаров и Алексей Жуков, обучавшиеся на скрипке, Барабин—на флейте, Алексей Чижиков, Федор Никитин и Осип Головцов—на гобое, а также Гольцов и Никита Мошков.

По разным документам: приказам П. Шереметева к его домовой канцелярии о том, кому из людей находиться при нем в С.-Петер-

[1] П. А. 1051, повеление № 159 от 12/III 1796 г.

буре, в реестре людям, назначенным в Москву с обозом, в ведомостях на получение денежных вознаграждений и др., выступает ряд лиц, бывших тоже в эти годы крепостными музыкантами.

Всего с 1789 г. по 1802 г., то есть за 15 лет, мы встречаемся с 70 именами крепостных музыкантов шереметевского оркестра (см. прилагаемый список), из них 35 человек, поступивших в оркестр за эти годы, были музыкантами очень недолго; за неимением способностей их перебрасывали на другие работы, а некоторых отсылали обратно в деревню. Около 40 музыкантов удержались в оркестре до его ликвидации. Эти музыканты и составляли основной контингент шереметевского крепостного оркестра.

Несмотря на большое пополнение оркестра в течение этих лет, штат его к 1802 г. благодаря текучести состава в основном численно оставался почти прежним; 25 человек состояли в оркестре еще в 1789 г., и лишь 10 человек за эти годы вступили в оркестр вновь, удержавшись в нем до момента его ликвидации.

На протяжении 15 лет, отложивших документальный материал о составе оркестра, мы встречаемся лишь с семью именами вольнонаемных музыкантов-иностранцев, причем в составе оркестра их бывало не более 2—3 лиц ежегодно. Следовательно, большой шереметевский оркестр по существу являлся крепостным оркестром, и его успехи следует отнести главным образом на счет его основного состава крепостных музыкантов, крепостных капельмейстеров и дирижеров.

Из них более всего своими успехами шереметевская музыкальная капелла была обязана талантливому крепостному капельмейстеру Петру Григорьевичу Калмыкову, дирижеру Ивану Володимирову и особенно главному руководителю капеллы, учителю концертов, капельмейстеру и композитору Степану Аникиевичу Дегтяреву, а из вольнонаемных музыкантов Фашусу и Фейеру, которые играли 1-ю и 2-ю скрипку и руководили всеми скрипачами, виолончелистами и контрабасистами.

Первоначальную школу крепостные музыканты проходили у своих старших товарищей, называемых «музыкальными мастерами». К каждому из старших крепостных музыкантов по специальности были прикреплены по одному, а иногда и по нескольку учеников. Кроме того, все крепостные музыканты должны были репетировать через день в полном составе оркестра, которым дирижировал крепостной музыкант Иван Володимиров, игравший вторую скрипку. Об этом свидетельствует повеление Шереметева, отданное в марте 1796 г., в котором говорится: «Оркестру делать репетиции 3 раза в неделю, как-то: симфонии и концерты и помещать в оный оркестр всех учеников, а дирижировать Ивану Володимирову[1] и подавать рапорты». В ответ на это повеление Николай Кирюшенков вскоре сообщает: «музыканты играют всем оркестром разные симфонии, концерты и концертанты и дуэты по три раза каждую неделю».

Кроме обязанности дирижера, в репетициях на крепостного

[1] Н. А. 1051, от 12 III 1796 г. № 159.

скрипача Ивана Володимирова было возложено обучение 5 учеников-скрипачей [1].

Из сохранившихся рапортов и билетов, которые обязаны были приносить мастера за каждый проведенный ими урок управителю, видно, чему обучались крепостные музыканты. Так, в 1796 г. в «записке, чему учились музыканты Алексей Жуков и Никита Мошков у Ивана Володимирова августа с 1-го сентября по 1-е число», указано:

«Алексей Жуков:

с 1—8 числа учил на скрипке симфонии Гайденовы.

8—15 числа учил симфонии Плевелевы (то есть Плейеля—композитора мангеймской школы).

15—22 числа учил квартеты Плевелевы.

21—1 числа сентября учил концерт Феорильда.

Никита Мошков:

С 13—22 числа учил на скрипке симфонии Гайденовы.

22—1 числа сентября учил симфонии Плевелевы, а после у бывшего мастера своего Барабкина, что ему было показано, бил на литаврах» [2].

В следующем году в «рапорте из поданной записки от Ивана Володимирова, чему он учил протчих музыкантов», значится: в феврале:

Максим Зайцев с 1—8 числа учил концерт Россе.

Алексей Жуков с 1—8 числа учил концерт Россе.

Иван Бизяев с 1—8 числа учил сонату Борщиеву (Борщиуса).

Никита Мошков с 1—8 числа учил сонату Борщиеву [3].

Позднее поступает к нему в обучение на скрипке еще Иван Елизаров.

Кроме Ивана Володимирова, как видно из рапорта, поданного Шереметеву в 1796 г., ученики были еще у шести музыкантов:

«У Петра Башенского: Иван Бизяев и Гольцов.

У Хренова: Никита Мошков.

У Кузьмы Четверикова: Дмитрий Стрехвалов на виолончели учил концерты.

У Барабкина: Мошков на литаврах.

У Гавриилы Рыбакова: Барабин на флейте.

Григорий Зуев из мальчиков выберет себе на кларнете».

Выбор инструмента отнюдь не всегда зависел от воли учащегося. Распоряжение об этом давал сам Шереметев или его доверенный—управитель Петр Петров. По их воле ученикам давался тот или иной инструмент, и в случае непригодности ученика после всяческих «вразумлений» перебрасывали от одного учителя к другому с переменой инструмента.

Так, в 1797 г. управляющий Петр Петров писал к Шереметеву: «Доношу Вашему Сиятельству из отданных для учения к мастерам музыке мальчиков многие из них оказываются к науке непонятными,

---

[1] Н. А. 1051 от 12/III 1796 г. № 159.

[2] Н. А. 11/IX 1796 г.

[3] Н. А. № 27 от 9/II 1797 г.

из коих двоих, обучающихся на флейтах, сначала один играть на флейте сделался непонятным, который отдан обучаться к мастеру для ученья на скрипке, а у мастера один же мальчик был непонятен играть на скрипке, который от него и отдан обучаться на флейте».

Большую роль в шереметевском оркестре играл крепостной капельмейстер Петр Калмыков. Это был один из лучших музыкантов крепостного оркестра—1-я скрипка. В штате театра он вместе с С. А. Дегтяревым названы капельмейстерами. На его обязанности лежало общее руководство оркестром, дирижерство в отсутствии Фадиуса и Фейера в спектаклях, а также ему был поручен надзор за всеми музыкантами. Он был хороший пианист, знаток инструмента. Ему Шереметев постоянно поручал и доверял покупку фортепьяно, клавесин, клавикордов, что видно из многочисленных приказов: «По получении сего,—пишет, например, Шереметев в 1798 г.,—не медля ни мало, ехать управителю Никите Александрову, взяв с собою Петра Калмыкова, в магазейны, или к лучшим инструментальным мастерам в С.-Петербург и выбрать английское фортепьяно самой лучшей работы и чистого тону, обыкновенной величины, заметя при выборе, чтобы строй был надежен и не опускался и во всем исправный, как в сем более знает Калмыков, доставить ни мало не медля под присмотром музыканта Бизяева ко мне в Павловск». Ему же выдается на покупку клавикорд 200 руб.[1], на починку английского фортепьяно—100 руб. и пр.

СТЕПАН АНИКИЕВИЧ ДЕГТЯРЕВ

Еще большую роль в развитии всего музыкального дела у Шереметева сыграл 1-й капельмейстер С. А. Дегтярев. Ему принадлежит первоначальное руководство оркестром и дирижерство. Впоследствии по мере роста оркестра и привлечения в него крупных вольнонаемных музыкантов С. А. Дегтярев, проявивший к этому времени большие композиторские способности, работает более всего над обработкой музыкальных произведений западноевропейских композиторов, приспособляя их к наличным силам своего оркестра и вокала (см. выше). Пишет и свои собственные концерты, разучивая их с музыкантами и певчими, и кроме того, он бессменно все эти годы был главным хормейстером театра и певческой капеллы.

С. А. Дегтярев родился в 1766 году в с. Борисовке, Грайворонского уезда, Курской губернии, в одной из крупнейших вотчин, имевших большой удельный вес в хозяйстве. Отец и мать Дегтярева были крепостными Шереметева. Архив, к сожалению, не содержит сведений о жизни семьи Дегтярева. Известно лишь, что трое детей, обладавшие хорошими голосами, с малых лет были взяты ко двору Шереметева в его крепостной хор. Вместе с 7—8-летним Степаном Дегтяревым была взята и его старшая сестра Стефанида, а несколько позднее—младший брат Евдоким.

Имена всех троих Дегтяревых встречаются в перечне действую-

[1] «Столетние отголоски», стр. 16 и 19.

ших лиц в сохранившихся либретто тех комедий и опер, которые шли в 80—90-годах XVIII в. на домашнем театре Шереметева.

Так, известно, что Стефанида Дегтярева в 1778—79 годах выступала на ролях первых молодых любовниц. 11 января она играла роль молодой жены сапожника Одилли в комической опере «Башмаки Мордоре, или немецкая башмачница». 7 февраля она играла роль молодой натурщицы Лоретты в комической опере Дюни «Живописец, влюбленный в свою модель», 29 июня 1779 г. исполняла партию молодой индианки Корали во французской опере Гретри «Опыт дружбы».

Надо полагать, что в то время она была одной из лучших певиц шереметевского театра. В конце 1779 г. она совершенно оставляет труппу, и о дальнейшей ее судьбе нет никаких сведений.

Некоторые исследователи высказывали предположение о том, что в лице Стефаниды Дегтяревой следует видеть самого Степана Аникиевича, исполнявшего в юношеском возрасте женские роли. Однако мы знаем, что в одних и тех же операх того же 1779 г. числится в списках действующих лиц и женщины актрисы под своими именами и фамилиями, и такое превращение Степана в Стефаниду в 1779 году и снова в Степана в последующем вряд ли диктовалось необходимостью и могло быть чем-то оправдано. Вместе с тем невозможно предполагать, что С. Дегтярев выступал в ответственных партиях первых любовниц в 12-летнем возрасте. Что касается их брата Евдокима, то известно, что последний числился в штате певчих и в 1795 г. в опере Козловского «Взятие Измаила» исполнял роль одного из 5 чиновников.

Степан Аникиевич Дегтярев попал в крепостную труппу Шереметева в ранние годы ее существования и был одним из первых певцов (альтов) хора и одним из первых оперных актеров на сцене. Руководивший музыкальной частью у Шереметева вначале Джованни Рутини, а впоследствии Сарти, воспитали в лице Степана Аникиевича Дегтярева способнейшего ученика и превосходного музыканта-пианиста и певца, а впоследствии капельмейстера и дирижера оркестра.

Он ведал подбором голосов: нередко посылали его на родину в Борисовку и в другие украинские вотчины, славившиеся своими певцами и музыкантами, для набора детей в оркестр и хор. На него же возлагалось и музыкальное образование новичков. Так, в 1790 г. Шереметев в наставлении к Вороблевскому отдает приказ: «Степану Дегтяреву стараться маленьких новых девушек выучить русские песни, чтоб могли петь оные песни под гуслями!»[1] В эти годы Шереметев именует Дегтярева уже учителем концертов. Свою музыкальную карьеру Степан Аникиевич начал певцом и музыкантом оркестра. 7 февраля 1781 г., будучи 15-летним мальчиком, он пел партию Бертранда в опере Монсиньи «Беглый солдат». В этом же году он исполнял в воздушном театре Кускова главную партию садовника в опере «Садовник Кусковский». Через 3 года, в 1784 г., будучи 18-летним юношей, он исполнял в опере Дезеда «Три откупщика»

[1] Повеление от 29/IV 1790 г.

главную партию гр. Дальвиля и в этом же возрасте играл роль помещика Фирюлина в комической опере Паскевича на текст Княжнина «Несчастье от кареты».

Он создает образ офранцузившегося дворянина, с презрением относящегося ко всему русскому, преклоняющегося перед французским языком, модой и обычаями, легко и беззаботно играющего судьбой своих крепостных холопов. Бессмысленное, до карикатуры внешнее увлечение «господ Скотининых» западноевропейской культурой, самодурство и невежество, скрывающееся под маской приобретенного внешнего лоска,—таковы черты образа, который был создан Дегтяревым. В опере «Садовник Кусковский» Дегтярев в 15-летнем возрасте выступал в главной роли садовника, состоящей из хвалебных од красотам Кускова, которое пленяло своей пышностью и богатством не только московское дворянство, но и гостей-иностранцев.

Первоначальное образование Дегтярева нам не известно, дальнейшее музыкальное образование он получил у своих учителей—Сапиенца (отца) и особенно Сарти, который состоял одно время на службе у Шереметева, совмещая ее с работой в придворном оркестре и у Потемкина. У последнего «хор музыки инструментальной, роговой и вокальной был до 300 человек... «Сарти положил на музыку победную песнь «Тебя бога хвалим» и к оной музыке приложена была батарея из 10 пушек, которая по знаку стреляла в такт, когда пели «свят, свят», тогда производилась из оных орудий скорострельная стрельба...»

Эти приемы Сарти Дегтярев переносит в светскую музыку.

Сарти пользовался нередко и роговым ансамблем для своих фестивальных композиций. Так, одну из своих духовных кантат в 1792 г. он написал для двух симфонических оркестров роговой музыки, вокального хора и широтехнической батареи [1]. Это был один из наиболее ярких представителей барокко в музыке, щедрый на пышную орнаментику. «Сарти так владел хоровыми массами, пользовался ими с таким знанием эффектов, с такими широкими замыслами в смысле техники, как никто раньше из его итальянских товарищей. Впечатление его на современников вполне понятно. Стремясь к эффектам, а может быть, подчиняясь и требованиям своего высокого покровителя, Сарти прибегал иногда к курьезным средствам: так, в одной кантате он, кроме нескольких военных хоров и оркестра, ввел колокольный звон и пальбу батареи 6 пушек». Первые постановки на шереметевской сцене шли под руководством Сарти, он долгое время близко стоял к театру Шереметева, которому посвятил одну из своих опер «Il trionfo d'Atalanta Opera in mus. comp. e ded. a sua Exc. il sig Comte de Scheremeteff».

Сарти был одним из главных учителей Дегтярева. Пользуясь временным отъездом Сарти на родину, Шереметев отправил с ним Дегтярева для усовершенствования в Италию.

По своим музыкальным интересам Дегтярев был тесно связан

[1] Иванов. «История музыкального развития в России». СПБ. 1929 г.

с одним из первых выдающихся русских музыкантов XVIII столетия, с именем которого связан расцвет 1-й русской певческой капеллы, с известным духовным композитором Бортнянским. Для Дегтярева Бортнянский был, так же как и Сарти, одним из учителей. Будучи на 15 лет моложе Бортнянского, Дегтярев тесно дружил с ним и являлся последователем его итальянского концертного стиля[1]. В шереметевской капелле Дегтярев значился в эти годы певчим и регентом, а в 1798 году в домовой канцелярии Шереметева стали его именовать «учителем концертов». В «реестре служителям» 1798 года значится: «учителю концертов Степану Дегтяреву—50 рублей» (годовое жалование). Это высший оклад в этой ведомости, куда вошли лишь немногие «избранные» специалисты из крепостных: главные архитекторы, художники, декораторы и актеры. Высшие оклады получали, кроме Степана Дегтярева, лишь главный повар графа, кухонтрейбер Филипп Жуков—50 руб. и главный портной Яков Малышев—30 руб.[2] Что касается архитекторов, художников и пр., все они тогда получали жалование ниже Степана Дегтярева. Очевидно, удельный вес его среди остальной прослойки крепостной интеллигенции был наиболее значительным.

В 1800 году в делах домовой конторы значится: «Его сиятельство изволил приказать певчему Степану Дегтяреву, а также Гавриле Краснопольскому производить прежнее жалование по 60 руб. в год, производить верховую дачу и иметь стол в скатертной».

Однако, в сравнении с оплатой труда вольнонаемных музыкантов, приходится констатировать, что Шереметев недооценивал Дегтярева. Так в реестре на выдачу жалования в 1802 году числится жалование капельмейстера Степана Дегтярева 63 руб. 50 коп., за припасы—114 руб. 20 коп., и всего 177 руб. 70 коп. В это же время другой крепостной капельмейстер Петр Калмыков получал 193 руб. 86 коп., а музыканты иностранцы в это же время получали в год: Мейер—1.800 руб., Фаццус—1.225 руб. Следовательно, оплата труда учителя концертов и капельмейстера Дегтярева была в десять раз ниже оплаты музыканта Мейера. Вместе с тем, в 90-х годах Степан Аникиевич несет обязанности и учителя концертов, и регента в церкви, и капельмейстера, и хормейстера в спектаклях, и композитора.

Шереметев, сознавая, что в лице Дегтярева он будет иметь собственную дешевую, а вместе с тем серьезную музыкальную силу, он не только дает Дегтяреву хорошее образование, но и посылает его для усовершенствования в Италию. В жизнь музыканта, как часто случалось с крепостными интеллигентами, эта образовательная поездка внесла сильный и тяжелый надлом. Чем дальше, тем острее он чувствовал на себе тяжелое бремя крепостничества. Образованный и культурный человек, он страшно томился сознанием своего положения. Получив известность и составив себе имя в музыкальных

---

[1] В залах Останкинского дворца-музея имеется мраморный бюст Бортнянского, работы неизвестного скульптора.

[2] «Отголоски XVIII в.», вып. XI, стр. 15, 1798 г.

кругах, он ясно сознавал, что вся его музыкальная деятельность скована, а с болезнью П. П. Жемчуговой он видел всю безнадежность возрождения шереметевского театра и оркестра, видел, что он сам становится уже ненужным, чувствовал всю бессмысленность своего существования и с трепетом думал о своем будущем. Театральная труппа была распущена; оркестр у Шереметева уже не выступал.

Работать самостоятельно он не смел и, не имея работы у Шереметева, вынужден был томиться в бездействии, без надежды на выступление.

О положении крепостного музыканта дает представление приказ Шереметева от 1794 года:

«У учителя концертов Степана Дегтярева за давание им посторонним людям концертов вычесть из жалования 5 рублей и отдать певчему Чапову за объявление об оном»[1]. Таким образом, Дегтярева за выступление на стороне с концертом наказали вычетом из месячного жалования и отнятые у Дегтярева деньги отдали в вознаграждение и поощрение доносчику за него певчему Чапову.

Оркестр, созданный Дегтяревым, был окончательно распущен. Отказы Шереметева в просимой Дегтяревым воле, вынужденное бездействие, мелкие доносы и сплетни и полная скованность творческой мысли и ко всему этому бедность приводят талантливого музыканта в уныние, к разочарованию жизнью и к стремлению в вине найти забвение своих страданий.

Любопытные сведения о тяжелой участи Дегтярева дает в своих записках А. Никитенко[2] со слов своего отца, крепостного крестьянина шереметевской вотчины Алексеевки (б. Воронежская губ.), который был учеником Дегтярева.

Никитенко пишет, что отец его всегда «с умилением и благодарностью... вспоминал о вниманиях и ласках, которые оказывал ему знаменитый и несчастный Дегтяревский, немного позднее угасший среди глубоких, никем не понятых и никем не разделенных страданий. Это была одна из жертв того ужасного положения вещей на земле, когда высокие дары и преимущества духа выпадают на долю человека только как бы в посмеяние и на позор ему. Дегтяревского погубили талант и рабство. Он родился с решительным призванием к искусству: он был музыкант от природы. Необыкновенный талант рано обратил на него внимание знатоков, и властелин его, граф Шереметев, дал ему средства образоваться. Дегтяревского учили музыке лучшие учителя. Он был послан для усовершенствования в Италию. Его музыкальные сочинения доставили ему там почетную известность. Но, возвратясь в отечество, он нашел сурового деспота, который, по ревнивому праву на душу гениального человека, захотел приковать себе безусловно и вдохновения ее: он наложил на него железную руку. Дегтяревский написал много прекрасных пьес, преимущественно для духовного пения. Он думал, что оне исходатай-

[1] Повел. № 128 от 8.VI 1794 г.
[2] А. В. Никитенко. «Записки и дневник». 1905 г.

ствуют ему свободу. Он жаждал, просил только свободы, но, не получая ее, стал в вине искать забвения страданий. Он пил много и часто подвергался оскорбительным наказаниям, снова пил и, наконец, умер, сочиняя трогательные молитвы для хора...»

В лице С. А. Дегтярева мы видим не только одного из наиболее музыкально образованных людей своего времени, но и одного из одаренных русских музыкантов-контрапунктистов композиторов XVIII века, автора первых русских ораторий. Он был, по отзывам некоторых исследователей истории музыки, «художником большого таланта. вполне владел знанием хорового звука, очень умело инструментовал, свободно писал и выделялся по мастерству из среды даже знаменитых своих современников вроде Сарти. Паизиелло, Бортнянского. Давыдова и др. Он стремился согласовать музыку с текстом и выразить то настроение. которое заключалось в словах последнего. Однако в его произведениях довольно сильна еще та сентиментально-слащавая струя кудреватого мелодического итальянизированного стиля, которая в погоне за красивыми мелодиями-выходками в отдельных голосах не дает стройной полноты и общего гармонического равновесия».

За свою недолгую жизнь (Дегтярев умер 47 лет в 1813 г.) он написал до 60 концертов. ряд отдельных духовных песнопений и несколько больших ораторий: «Минин и Пожарский», или «Освобождение Москвы», «Бегство Наполеона» и др. Последнюю ораторию он не успел закончить. Кроме того, он, несомненно. много писал и для театра Шереметева. В те времена не считалось предосудительным перекраивать оперы известных композиторов по своему усмотрению и на свой образец и вставлять дополнительные арии и собственные музыкальные номера, и С. А. Дегтяреву приходилось заниматься подобной творческой обработкой чужих клавиров.

Вместе с тем Дегтярев, будучи одним из музыкально образованных людей своего времени. живо интересовался и вопросами методологии преподавания и теорией музыки. Он, как организатор и руководитель капеллы, остро чувствовал потребность в создании учебника для своих многочисленных учеников. В 1806 году появляется в печати первая большая и серьезная работа Винченцо Манфредини по теории музыки, состоявшая из 4 частей, переведенная с итальянского на русский язык С. А. Дегтяревым. Эта книга носила название «Правила гармонические и мелодические для обучения всей музыке».

«Сия книга,—как говорит предуведомление,—единственная в своем роде, будучи впервые еще издаваема на отечественном нашем языке. тем более заслуживает почтеннейшей публики внимание, что имеет в себе легчайшее средство, могущее каждого упражняющегося в ней привести к совершенному познанию правил в музыке существующих: 1-я часть оной трактует о правилах музыкальных и о способе, как правильно играть на инструментах клавишных или тастатурных. как-то клавицимбалы и орган; 2-я- о новом способе. как обучаться аккомпанированию басовому; 3-я —о главных правилах для обучения пению и 4-я—о контрапункте, то есть о сочинении вокально-инструментальной музыки во всех ее отношениях, где показаны все важнейшие правила и самые фуги. Сию книгу деревея с итальянского с

известного Винченцо Манфредини на российский язык Степан Дегтярев. Цена в бумажном переплете 5 рублей».

Эта книга свидетельствует о том, что Дегтярев свободно владел итальянским языком, она указывает на то, что он был живым, идейным и образованным музыкантом, прекрасным пианистом-контрапунктистом, стремившимся дать свой вклад в дело музыкального образования потомства. Его оратория «Минин и Пожарский», или «Освобождение Москвы», изданная в 1817 году по двум рукописным партитурам, принадлежавшим Шереметеву, представляет большое сочинение в 350 страниц в 3 частях, написанное на слова И. Д. Горчакова для большого оркестра солистов и хора, она впервые была исполнена в Москве 9 марта 1811 года с огромным составом музыкальных сил (200 чел. в оркестре), дирижировал сам Дегтярев. Оратория имела огромный успех в обществе, и 6 апреля ее повторили еще раз по требованию публики. В 1818 году, уже после смерти автора (1813 г.), в «Российском благородном собрании» в Москве в день открытия памятника Минину и Пожарскому оратория имела снова блестящий успех. О Дегтяреве еще в 1811 году заговорили в русской и иностранной печати.

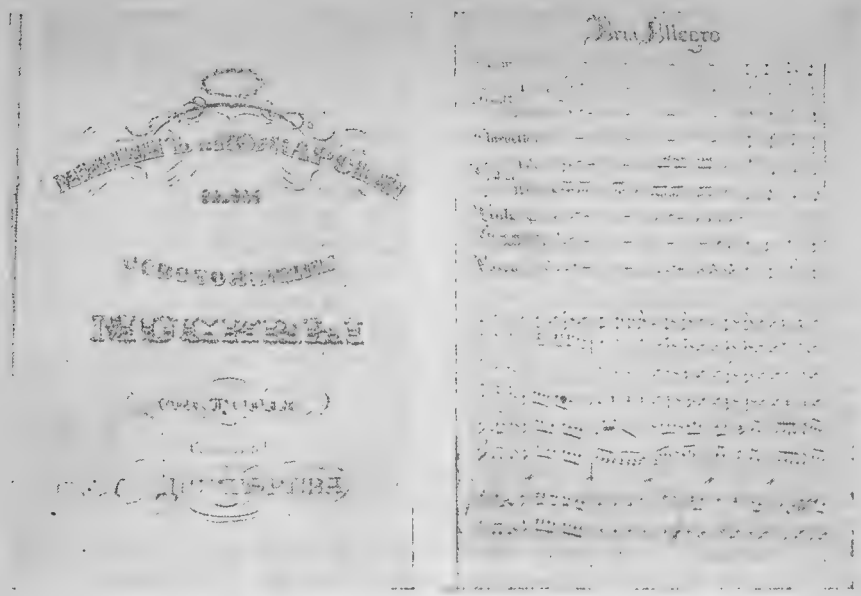
«Уцелевшие партитуры Дегтярева изобилуют рядом ошибок и недописок, а местами как бы преднамеренными так называемыми параллельными октавами и квинтами». Вместе с тем оратория является чрезвычайно интересной как памятник эпохи, стилевых особенностей музыкальной культуры того времени.

О том, как воспринята была эта оратория обществом, свидетельствуют нижеследующие отзывы печати:[1]

«Оратория под названием «Освобождение Москвы» дана была во второй раз 6 апреля по требованию публики. К особенному удовольствию наших артистов и любителей отечественных произведений сообщаем, что сия оратория переведена уже на итальянский язык, и партитура музыки послана будет в Неаполь и другие столичные города Европы. В сем предприятии участвуют некоторые из почетных особ, знающих цену отличным талантам и поощряющих оные к соревнованию чрез подражание похвальному примеру г. Дегтярева, г. Иванчин-Писарев сочинил на сей случай прекрасные стихи...

Публика здешняя имела удовольствие слышать 9 числа сего месяца первую еще русскую ораторию под названием «Освобождение Москвы», сочиненную г. Горчаковым и положенную на музыку г. Дегтяревым, знаменитым и повсюду известным сочинителем церковной певческой музыки. Сие важное произведение отличных талантов принято со всеобщим одобрением и чрезвычайною похвалою. Оркестр составлен был почти из 200 одних только русских музыкантов и певцов под управлением самого г. Дегтярева. Рукоплескание и форо сопровождали каждую пиэсу ораторий, разделенной на три части. Сия приятная новость должна составить важную эпоху в истории нашей отечественной музыки. Теперь остается желать, чтобы г. Дегтярев издал в свет полную партитуру оратории и тем доказал мно-

[1] «Северная почта № 33, 26 апреля 1811 г. и № 24, 25 марта 1811 г.



Оратория С. А. Дегтярева «Минин и Пожарский»

страшным артистам, что он может стать наряду с первейшими гениями музыки. К чести сочинителя оратории г. Горчакова можно сказать, что содержание оной, взятое им из истории российской, заслуживает большую похвалу. Пожарский, Минин, Палицын и все те, кои участвовали в достопамятном происшествии освобождения Москвы, достойны той славы, чтоб поэты, риторы и музыканты передавали потомству бессмертные их дела. И где же приличнее слышать воспевание сих знаменитых подвигов, как не в Москве, там, где оные совершались, где усердные сыны России, движимые беспредельною любовью к отечеству, оставили память великих дел своих».

Известный знаток церковной музыки Ст. Смоленский в своем небольшом критическом анализе оратории Дегтярева отмечает, что сочинения его прежде всего «просты, отлично звучат, мелодичны и носят на себе печать своего века: сентиментальны, сладки, неглубоки по силе и энергии мысли. Они не тормозят ум слушателя, не бьют по нервам, а лишь только наводят слушателей на размышления и доставляют им приятное удовольствие... В ходульный текст Горчакова вложено гораздо более напускных высоких чувствований, чем в музыку Дегтярева... В музыке Дегтярева нет попытки дерзкой фантазии, но много вдохновения, несмотря на подчинение условности и делапности... Дегтярев всегда певуч, не болтлив, искренен и деловит, иногда он поет с глубоким чувством, выраженным просто вполне и естественно».

Далее Смоленский считает, что, несмотря на бедность оркестровки отдельных частей, далеко уступавшей Гайдну и Моцарту, музыка его все же интересна наряду с музыкой Сарти и Бортнянского. Первая оратория Дегтяревым написана неровно: рядом с замечательно талантливыми для своего времени страницами попадаются ходульно-напыщенные, впрочем, в соответствии с требованиями самого текста.

«Дарование, как и мастерство Дегтярева, было, несомненно, очень выразительно и умело, но он пел не самостоятельно, нерешительно, как бы подавленно и робко по данному приказу. В музыке его оратории чувствуется какая-то сдержанная, унылая нотка. Нехватает полной художественной свободы в голосоведении и того разнообразия и непринужденности модуляций, которые присущи Бортнянскому» [1].

Отмеченные в оценке игры Дегтярева подавленность, робость, нерешительность, унылые нотки являются в значительной мере результатом тяжелых переживаний, которые выпали на долю талантливого музыканта-раба.

Дегтярев со всей нетерпимостью относился к своей неволе. Неволя приводит его к запоям, неволя влечет за собой оскорбительные наказания, наконец, неволя приводит к чахотке. Вольную Дегтярев получил, повидимому, после смерти П. Жемчуговой (1803 г.), когда Шереметев освободил Петра Калмыкова, Шлыкову и многих других, но точных сведений об этом в архиве Шереметева не сохранилось, в уцелевшей ведомости на жалование всем дворовым людям и в том числе штату певчих в 1808 году имени Дегтярева уже нет, следовательно, он к этому времени или получил вольную, или жил на стороне на оброке.

Несмотря на свою 40-летнюю службу у Шереметева, отпущенный на волю в первом десятилетии прошлого века, крепостной музыкант и композитор остается без всяких средств к существованию с женой и тремя маленькими детьми.

В одном из биографических источников о Дегтяреве имеется свидетельство о том, что он настолько бедствовал, что не был в состоянии оплатить перевозку в Москву всех фолиантов своих многочисленных произведений, и много из своих рукописей вынужден был сжечь. Мы не утверждаем достоверность этих указаний, не располагая для этого данными; известно лишь то, что произведения Дегтярева в рукописях почти не дошли до нас. Все светские произведения Дегтярева каким-то образом погибли.

Перебиваясь с трудом и совершенно теряя силы в борьбе за существование, Дегтярев в конце концов снова идет в услужение к одному из курских помещиков.

Несмотря на шумный успех первой его ораторий, он страшно нуждается, живет впроголодь, не имея возможности содержать семью, и, наконец, умирает от чахотки в 1813 г., не успев закончить задуманную большую патриотическую ораторию «Бегство Наполеона».

В архиве Шереметева сохранилось следующее прошение жены

---

[1] Ст. Смоленский, оратория Степана Аникиевича Дегтярева «Минин и Пожарский», «Музыкальная старина», вып. IV, 1907 г.

Дегтярева:[1] «В домовое правление от живущей в Сдвиженском доме Аграфены Григорьевны Дегтяревой покорнейшее прошение. Имеются при мне три сына, из коих Иосифу—12, Дмитрию—9, а Александру 8 лет. Хотя они через великое мое старание грамоте читать, а больше и писать уже и обучены, но настоящим образом еще не сведующие, но дабы они на предбудущее время для его спительства были ко услугам годными, желание мое есть отдать до совершеннолетия их по обучению грамоте в Останьковскую школу, о чем и всенижайше прошу резолюцию учинить». К этому прошению была дана домовой конторой следующая справка: «Просительница, равно и дети ее из вольных. Муж первой Степан Аникиев Дегтярев был слугою его спительству графу Н. П. Шереметеву и служба его известна высшему начальству, но по смерти коего в 1813 г. последовавшей, она с детьми жила в селе Кускове и получала на содержание по 150 руб. в год, а в 1816 г. опекунством выдана ей с детьми отпускная с тем, чтобы она, как свободная, жила, где пожелает, и производимую ей пенсию прекратить, но она при отдаче ей отпускной, объявив, что осталась после смерти мужа в беднейшем положении, обремененная семейством и жить на воле не может, просила оставить ее жительством в Кускове. На просьбы Дегтяревой от опекунства последовала резолюция такова: «Входя, с одной стороны, в стесненное положение вдовы Дегтяревой, оставшейся после смерти своего мужа с тремя малолетними детьми в бедности и без средств к пропитанию, обращая внимание на 40-летнюю умершего мужа ее беспорочную и усердную службу и на отличные дарования его к сочинению музыки, которыми он приобрел благоволение к себе не только покойного господина своего, но сделался известным музыкальными творениями своими, не уступающими лучшим композиторам, публике и всем знатокам сего приятного искусства, с другой же стороны, уважая ходатайство графа Дмитрия Николаевича, чтоб ей доставлено было безбедно пропитание, определяем ей Дегтяревой с детьми на пропитание до выхода ее в замужество, а детям до совершеннолетия по 300 руб. в год пенсии из доходов графских, которую и начать производить ей со времени прекращения первой, оставляя сверх того по желанию ее на прежнем жительстве в Кускове на том самом основании, как она жила до дачи ей отпускной». (Резолюция графа по журналу от 16.II 1821 г. Определить. С подлинным верно: Степан Мамонтов).

Этот документ свидетельствует о том, что С. А. Дегтярев, видимо, терпел крайнюю нужду в последние годы своей жизни на воле. После его смерти оставшаяся бездомной жена его с детьми отказывалась от даваемой ей отпускной, прося оставить ее за заслуги мужа при дворе Шереметева. Из этого документа видно, что С. А. Дегтярев с 7-ми лет работал в капелле Шереметева.

Биография крепостного музыканта, а также его произведения являются яркой страницей тяжелого прошлого талантливого интеллигента, задыхавшегося в бесправии крепостного строя.

Только благодаря большой одаренности и путем колоссального

[1] Н. А. 457, от 1.II, 1821 г.

труда над собой он смог, несмотря на свое крепостное происхождение, выдвинуться в музыкальных кругах России и занять определенное место в истории нашей отечественной музыки, как один из первых образованных и талантливых русских музыкантов.

Вольнонаемные музыканты насчитывались в оркестре Шереметева единицами и были исключительно из иностранцев.

В штате оркестра в 1789 г. состоял знаменитый арфист и концертмейстер императорского оркестра Кордон, который был учителем крепостной актрисы П. И. Жемчуговой. В 1791 г. Шереметев приказывает дать подарок арфисту Кордону империалами 300 руб.[1]

Дольше всех работал в оркестре из иностранцев виолончелист Иоганн Генрих Фаунус (с 1780 по 1805 г., то есть 25 лет). Это был один из виртуозов-солистов, концертировавших в Москве в 1779—80 гг. Им был написан ряд концертов, сонат и дуэтов для виолончели.

Лучшие крепостные скрипачи оркестра, правившие 2-ю скрипку, Иван Володимиров и Василий Бизяев, так же, как и лучшие виолончелисты Кузьма Четвериков и Никита Чухнов, были его учениками, кроме того, Фаунус поочередно с другим музыкантом Фейером вел весь оркестр, а в отсутствие их заменяли крепостные дирижеры Петр Калмыков и Иван Володимиров.

Условия работы Фаунуса у Шереметева были прекрасными: он получал большое жалование—1.225 р. на всем готовом. В 1800 г. Фаунусу выдается, кроме жалованья, «на обед по 1 р. в день с упразднением питания при графе»[2].

В 1805 г. по его уходе Шереметев приказывает: «За долговременную и усердную службу музыканта г-на Фаунуса, увольняя его от службы моей, определяю производить из собственной или домовой канцелярии, где он находиться будет, ежегодно 500 руб. пенсиону по смерть его»[3].

По окончании его службы отношения его с Шереметевым не прерывались. Небезынтересным является его письмо к Шереметеву, написанное им в 1806 г., когда он ушел из шереметевского оркестра за его ликвидацией:

«Г. граф, весь дом был свидетелем радости, которую я испытывал, удостоверившись чести получить письмо Вашего Сиятельства. Этот драгоценный документ я сохраню до конца дней. Примите, г. граф, мою живейшую и искреннюю благодарность за это отличие. До сих пор, пожалуй, я доволен моим пребыванием в Москве, несмотря на то, что характер здешней жизни бесконечно отличается от петербургского. Кроме того, мой ангажемент оказался не столь блестящим, как я предполагал: человек, имевший поручение пригласить меня, уверял меня, что господин Всеволодский обеспечивает мне 1.000 р. в год, помещение и все удобства, с ним связанные. Прибыв сюда, я, к удивлению, узнал, что о квартире не может быть и речи, а это составляет, конечно, большую разницу. Но я воздержался от жа-

[1] Н. А. № 1051, повеление № 50 от 5.III. 1791 г.
[2] Н. А. № 1051, повеление № 167 от 23.VII. 1800 г.
[3] Н. А. № 221, повеление от 7.III. 1805 г.

лоб, потому что господин Всеволодский действительно галантный человек и не его вина, что произошло такое недоразумение. Так как здесь все почти так же дорого, как в Петербурге, и так как невозможно обойтись без экипажа и слуги, мне пришлось усиленно работать, чтобы выйти из этих затруднений, и мне едва ли бы удалось это без помощи, оказанной мне Вашим Сиятельством. Сейчас я нахожусь вот уже три месяца в деревне. Она находится в 55 верстах от Москвы. Господин Всеволодский, его супруга и дети дружественно относятся ко мне, как и все, составляющие дом. Приношу тысячи извинений Вашему Сиятельству, что я докучаю этими мелочами. Если бы я не был уверен, что Ваше Сиятельство интересуется мною, я бы никогда на это не осмелился. Меня бесконечно влечет мечта вернуться когда-нибудь в Петербург, дабы иметь возможность со всей правдивостью уверить моего именитого благодетеля, что моя привязанность и признательность не могут быть ослаблены ни временем, ни расстоянием. С глубоким почтением имею честь быть, господин граф, почтительнейший и покорнейший слуга А. Фаццус» [1].

В том же году Фаццус обращается к Шереметеву с просьбой: «Выдать аттестат в том, что я поступил на службу к Вам в 1780 г. и непрерывно служил у Вас до 1805 г. Правда, то, что Ваше Сиятельство сделали для меня и сверх того два письма Ваших являются самым прекрасным аттестатом и что московская публика знает, что до настоящий день я смогу хвастаться Вашими милостями, но так как в настоящее время идет проверка иностранцев, живущих в России больше 15 лет, дается преимущество по сравнению с теми, кто живет здесь недавно, такой аттестат был бы полезен и почетен. Я умоляю В. С. оказать мне эту милость. Правда, есть несколько вельмож, которые не отказали бы мне подтвердить мое долголетнее пребывание в России, но я бы не хотел быть обязанным никому, кроме Вашего Сиятельства. С глубочайшим почтением имею честь быть, г. граф, смиренным и покорнейшим слугою Вашего Сиятельства» [2].

Одновременно с Фаццусом работал у Шереметева скрипач Фейер.

Один из современников в своих воспоминаниях о кусковском празднике 1 августа 1792 г. пишет: «Слух прельщаем был мастерскою игрою концертов на скрипке г. Феера и на виолончели г. Фаццуса и приятным пением итальянских арий певцами и певицами» [3].

Имя упоминаемого здесь скрипача Фейера встречается в документах с 1789 г. Он числился первой скрипкой в штате оркестра и обучал крепостных музыкантов-скрипачей. Известно, что в декабре этого года ему выдается 50 р., очевидно, как некоторая часть годовой оплаты. В 1791 г. он получил для раздачи музыкантам, которые участвовали в концертах, 197 р. [4]. Он играл и немалую организаторскую роль в оркестре. Через него получали кре-

---

[1] Москва. 30.VIII. 1806 г. Н. А. 866.
[2] Н. А. 865 от 6.XII. 1806 г.
[3] Российский магазин Ф. Туманского. 1792 г.
[4] Н. А. № 1051, повел. № 55 7.IV 1791 г. и 11.XI № 160.

постные музыканты денежное вознаграждение, он оценивал успеваемость учеников и ежедневно занимался с музыкантами, как это видно из повеления Шереметева от 1790 г.: «Музыкантам всем играть в их комнате с Феером симфонии и концерты в положенные по утрам часы, а после обеда мастерам учить своих учеников»[1].

Фейер был тогда известным музыкантом в Москве. Участие его в оркестре Шереметева прослеживается по документам лишь до 1793 года. Работал ли он в последующие годы у Шереметева и на каких условиях, неизвестно. В 1794 г. в Москву приехал известный пианист и композитор Иоганн Гесслер, дебютировавший в двух публичных концертах,—во втором его выступлении оркестром управлял Фейер.

Фейера приглашали многие помещичьи оркестры. По словам сына А. Т. Болотова, в 1787 г. у Бибикова «Славный музыкант Фейер оказывал свое искусство в Плейелевых квартетах... а затем играли концерты на клавикордах с Фейеровым аккомпанированием»[2]. Эти Плейелевы квартеты, как известно по документам, Фейер разучивал также и с крепостными музыкантами Шереметева[3].

Из других учителей крепостных музыкантов нам известны имена скрипачей Маснера и Пильтеня. В 1795 г. музыканту Пильтеню за обучение Горбунова и Серова (крепостных музыкантов) выдается 200 руб. Известно также имя гобоиста Фиалы, у которого в 1790 г. покупаются его сочинения и концерты и платится ему за обучение Ивана Калмыкова по 10 р. за урок[4].

Иван Калмыков, крепостной музыкант Шереметева, был лучшим гобоистом в оркестре. Оплата по 10 р. за урок, несомненно, была очень высокой, и, видимо, способности Калмыкова были настолько незаурядными, что Шереметев решил использовать даже столь дорогого учителя, чтоб приобрести в лице Ивана Калмыкова своего хорошего музыканта, несмотря на то, что в это время в шереметевском оркестре работал в качестве штатного музыканта гобоист Май, который не только сам должен был играть на гобое, но и обучать крепостных музыкантов. В 1791 г. был отдан приказ о том, чтобы: «Музыканту Маю, вошедшему в долги из-за многосемейности, выдать ссуду на 4 года в 400 руб. с погашением 100 руб. в год»[5], а в 1795 г., после смерти Мая, жене его была назначена пенсия в 200 руб.

Повидимому, Шереметев не считал достаточно квалифицированным этого гобоиста, чтобы дальнейшее музыкальное образование своего лучшего музыканта продолжать у него, и взял для И. Калмыкова дорогого учителя на стороне. Гобоист Иван Калмыков был братом капельмейстера Петра Калмыкова, игравшего 1-ю скрипку в оркестре.

После смерти Мая на его место в оркестр был принят гобоист

---

[1] Наставления Вороблевскому. 1790 г.
[2] «Русский быт XVIII века», ч. II. М. 1919 г., стр. 233.
[3] И. А. 1051, пов. № 76 5.IV. 1795 г.
[4] И. А. 1051, пов. № 9. 1790, 14.I.
[5] И. А. 1051, пов. № 19 от 6.II. 1791 г.

Гельтингер, а затем Гильман. Это видно из приказа Шереметева от 1795 г.: «Гобоисту немцу Гельтингеру, служащему в оркестре, выдать на платье определенные на ливрею 50 руб. Неизвестно, к нему или к Гильману относился приказ Шереметева от 12.III 1795 г.: «Духовую музыку проходить гобоисту с музыкантами 2 раза в неделю, а учить у него Алексея Чижикова, Федора Никитина, Осипа Головцова и Василия Четверикова».

В одной из отписок управителя Аганова говорится о том, что: «Федор Никитин у гобоиста немца Гильмана учил на гобое концерт гофместеров, а Иван Бизяев учит у него на кларнете симфонии и дуэты».

В шереметевском архиве сохранилось небезынтересное письмо одного из музыкантов-гобоистов, работавших в оркестре в эти годы, которое вскрывает отношения к музыканту-учителю приказчиков и управителей.

«Ваше Сиятельство, почитанием и покорностью имею честь благодарить,—пишет музыкант Шереметеву,—за все Ваши оказанные благодеяния при случае моего отпуска по письму, писанному от г. Фацпуса, в коем мне изъясняет, что В. С. ему приказать изволили отписать, чтобы был я удовлетворен во всех моих требованиях, почему и думаю, что Аганов (управляющий) вышел из границ данного Вами ему повеления в рассуждении моего отпуска, ибо я по требованию его подал присоединенный при сем счет, который он, прочитав, сказал мне, что мне заплатится прежде моего выезда, потом призван я был в канцелярию, где мне объявляют, что мне заплатится только по всему моему счету 200 р. с договором, чтобы я им отдал гобою, которую В. С. мне пожаловали при окончании моего первого контракта, или же давал бы еще из вышесказанной суммы 50 р. за гобою, которая при мне заплачена 30 р., но как я не соглашался на таковые требования, между тем он меня всегда огорчал, прибавляя по шагу до тех пор, пока сумма учинилась не больше 287 р. 26 к. Но желая иметь у себя гобою, дабы сохранить Вас в незабвенной памяти, уступал уже 30 р., коих гобоя стоит, но он меньше 50 р. отдать не хотел, почему я, опасаясь подобно тому бесчестья, когда он меня хотел выкинуть на улицу чрез полицейского офицера, я принуждаем нашелся получить только в уплату вышесказанные 287 р. 25 к. и отдать гобою. В надежде, что В. С. не допустит бедного иностранца, который оставил свое отечество затем, чтобы Вам служить, чувствовать потерю, которая состоит около 125 р. и прикажите меня во всем удовольствовать, то есть заплатить все то, что мне причитается к получению, за что пребуду...» и т. д.

В последние годы существования шереметевского оркестра был выписан из Германии гобоист и кларнетист Майер. В 1799 г. Шереметев приказывает: «Принятому мной приехавшему из Берлина музыканту Майеру за учение моих учеников на кларнете, формирование духовой моей музыки и за играние на том инструменте во всех оркестрах моих производить жалование по 1.000 р. на год»[1]. И через

[1] Н. А., № 1051, повел. № 29 от 27.XI 1799.

месяц Шереметев дает ему уже немалые привилегии: «Посему позволяю занятому музыканту Майеру давать концерт по субботам и давать ему девять человек моих музыкантов, также прибавляю ему небольшое число дров» [1], а в следующем году отдается распоряжение: «Двух мальчиков отдать в обучение кларнетисту Майеру» [2] и выдать в подарок 200 р., а 28.VIII 1800 г. к 1.000 руб. жалования прибавляется еще 500 руб. в год и его жене за игру на фортепьяно 300 руб., то есть всего им обоим выплачивается 1.800 руб. ежегодно до момента ликвидации оркестра.

Итак, мы указали 11 имён музыкантов иностранцев, которые работали в оркестре Шереметева на протяжении 40 лет и обучали крепостных музыкантов, из них сменилось 5 гобоистов-кларнетистов, 4 скрипача, 1 арфист и 1 пианист. Кроме того, в одном письме управитель сообщает Шереметеву о том, что крепостных мальчиков «Якова Байкова и Василия Литвинова обучает г. Кальвези в назначенные им четыре дня». В ответ на это Шереметев требует смотреть, «чтобы ученье шло с успехом» [3]. Чему обучал их Кальвези,— неизвестно.

Музыке с учителями-иностранцами обучались не только музыканты крепостного оркестра, но и некоторые актеры и актрисы.

В 1790 г. в наставлении В. Вороблевскому Шереметев пишет: «Крепостных актрис: Устинью, Домну (Березенкову), Акулину (Вострогину), Ульяну (Вострогину) и Смагина в положенные дни заставлять учиться музыке у г. Солицы, при чем наблюдать, чтоб учились они прилежно и чтоб время напрасно не протекало» [4]. Можно полагать, что речь здесь идет об обучении на фортепьяно.

Все эти отдельные штрихи, характеризующие образование крепостных музыкантов у Шереметева, говорят о том, что оркестр его был действительно серьезным музыкальным начинанием, создалась целая музыкальная школа, которую не приходится сравнивать с большинством других оркестров помещичьих усадеб. Мы не берем в пример такие оркестры, как у кн. Вяземского, где весь оркестр состоял из скрипки и флейты, причем скрипачом был буфетчик, а флейтистом дядька, или такие, как у кн. Кропоткина, где в оркестре, состоявшем из 12—15 человек, все музыканты исполняли прежде всего те или иные свои хозяйственные обязанности. «Настройщик Макар, он же помощник дворецкого, играл также на флейте, портной Андрей—играл на волторне. Обязанностью же кондитера было в начале бить в барабан, но он так усердствовал, что оглушал всех. Тогда ему купили чудовищную трубу в надежде, что, быть может, легкими он не будет в состоянии производить такой шум, как руками. Но когда и эта надежда не оправдалась, его сдали в солдаты. Что же касается рябого Тихона, то помимо бесчисленных обязанностей в доме в роли ламповщика, ипологера и выездного лакея, он еще, не без пользы, помогал в оркестре—

[1] Н. А. № 1051, пов. № 43 от 22.XI. 1799.
[2] Н. А. № 1051, пов. № 131 от 3.VI. 1800.
[3] Н. А. № 1051, пов. № 15 от 23.I. 1800 г.
[4] Наставление Вороблевскому от 29.IV. 1790 г.

сегодня на тромбоне, завтра на контрабасе, а не то и как вторая скрипка. Две скрипки первых составляли единственное исключение из правила, они были только скрипками. Отец купил их за большие деньги с семьями у сестер»[1].

Шереметевский оркестр, состоявший из 40 крепостных музыкантов и 2—3 иностранцев, как видно из вышеприведенных данных о нем, был, прежде всего, одним из крупных оркестров своего времени, он выходил за рамки домашних помещичьих оркестров и мог смело конкурировать с оркестрами так называемых казенных театров. Шереметевская музыкальная капелла заслуженно пользовалась большой славой.

Оркестр у Шереметева обслуживал не только театр, он участвовал и на многих пирах, балах, и банкетах, исполняя гимны, туши, танцы, аккомпанировал солистам и хорам и выступал в концертах с серьезной программой, бывшей тогда в моде, главным образом, итальянской и французской музыки, а в 1814 г. в московском дворянском собрании была исполнена, как мы уже говорили, оратория «Минин и Пожарский»—произведение крепостного композитора Степана Аникиевича Дегтярева под его личным управлением.

Удачный подбор музыкантов и певческих голосов в капелле Шереметева, мастерство капельмейстеров и дирижеров, продолжительное обучение крепостных оркестрантов у больших музыкантов того времени—все это выдвигало шереметевскую капеллу в первые ряды дворянских капелл того времени. Недаром ряд других помещиков-меломанов в особо торжественных случаях обращался к Шереметеву с просьбой использовать его оркестр. В 1793 г. с подобной просьбой к Шереметеву обращались Прозоровский и кн. Голицын. В ответ на их обращение Шереметев издал указ домовой конторе: «Отпускать музыкантов под надзором для игры к Александру Александровичу Прозоровскому и Александру Михайловичу Голицыну»[2].

Даже петровский театр Меддокса неоднократно пользовался шереметевским оркестром до разрыва взаимоотношений с Шереметевым, возникшего на почве «конкуренции» их театров. В «Московских ведомостях» за 1790 г. мы читаем заметку: «В новой маскарадной зале Меддоксова театра процветают концерты, в которых принимают участие оркестр и певчие из капеллы графа Н. П. Шереметева»[3].

Директор немецкого театра в СПБ Йозеф Мире обратился к Шереметеву в 1800 г. со следующим письмом: «Не найдя здесь для выписанной из Германии немецкой оперы ни одной хорошей капеллы, кроме капеллы Его Сиятельства, пригодной для хорошей антрепризы, которой я уже любовался в Москве и дирижеры которой пользуются большой славой, прошу великодушного разрешения ангажировать капеллу на четыре спектакля в неделю с предоставлением музыкантам самых выгодных условий»[4].

Ответ Шереметева Ж. Мире не известен. Но некоторые указы его

---

[1] Т. Пассек. «Из дальних лет», т. I.
[2] Н. А. № 1051. пов. № 28 от 31.III. 1793 г.
[3] «Московские ведомости». 1790 г. от 20.II, № 15.
[4] Н. А. № 861 от 18.X. 1800 г.

свидетельствуют о том, что изредка крепостные музыканты его использовались и на стороне.

В сравнении с оркестром другого видного театрала того времени князя П. Б. Юсупова шереметевский оркестр стоял значительно выше. У Я. Булгакова имеется следующая заметка об оркестре Юсупова, выступавшем иногда в Дворянском собрании:[1] «Вечер вчерашний я провел очень приятно с Фастом у Волкова, он был дежурный в собрании, но скоро оттуда приехали, ибо было только 200 печальных посетителей, которых утешал печальный юсуповский оркестр».

Отзывы современников об оркестре Шереметева были всегда положительными. В них отмечалось большое мастерство игры музыкантов и необычайная согласованность ансамбля.

Из сохранившихся рапортов управителей о том, что́ вновь разучивали и повторяли музыканты, можно видеть, какие музыкальные произведения использовались в концертах. Здесь были и скрипичные симфонии Гайдна и Плейеля, сонаты Баха, Корелли и Борициуса—«Борциевы», концерты Россе и Триклера, квартеты и квинтеты Гофмейстера, Стамитца, Фиорильда и пр., а также произведения Моцарта, Жомелли, Перголезе, Демеро, Госсека; трио и квартеты Мартини, сонаты Пуньяни, этюды для фортепьяно—сонаты Гесслера, Манфредини, Раупаха, клавесинные квартеты Моцарта, Шуберта, квартеты Паизиелло, Траэтты, кантаты Сарти, увертюры Гретри и пр.

Репертуар концертов был богат и разнообразен.

У П. Бессонова встречается интересный документ, говорящий о том, что в 1810 году из Кускова в Москву было отправлено: «113 папок с симфониями, увертюрами, русскими партициями, сонатами, дуэтами, концертантами и трио, коих числом 913 партий». Опись музыкальной библиотеки Шереметева содержит 1062 номера, но это число отнюдь не отражает точного количества нотных рукописей, так как сюда входят под одним номером многие папки и короба, содержавшие по нескольку десятков партий разных композиторов, да кроме того, в библиотеке имелось свыше 40 различных музыкальных пособий и справочников вроде: «Музыкального словаря» Руссо (Париж 1768 г.) и его же «Methode claire certaine et facile pour apprendre à chanter» (Амстердам), «La poétique de la musique». De la Cepede (Париж 1785 г.), «Essai sur la musique ancienne et moderne» (4 т. Париж 1780 г.), «Essai sur les revolutions de la musique en France» (Мармонтель), мемуары Гретри, а также музыкальные справочники, календари, музыкальные словари парижских изданий 80—90-х годов XVIII века.

Помимо симфонического оркестра Шереметев завел еще собственный роговой оркестр. Роговые оркестры были широко распространены в России в конце XVIII века. Их имели многие помещики. Лучшими были роговой оркестр Л. А. Нарышкина, организованный и управляемый самим основоположником роговой музыки в России

[1] Русский архив 1900 г., книга 2-я, стр. 334.

волторнистом придворного театра Марешем, и оркестр Ф. Ф. Вадковского, руководимый известным капельмейстером роговой музыки Силой Дементьевичем Карелиным. Большой славой пользовался роговой оркестр гр. Разумовского, приобретенный за 40.000 р. князем Потемкиным, оркестры гр. Строганова, кн. П. Долгорукова, гр. А. Г. Орлова, А. В. Шереметева, П. И. Колычевой, П. П. Демидова, Д. Е. Столыпина и др.

Роговые оркестры играли преимущественно под открытым небом в беседках парков, при вокзалах и на пирах, на разукрашенных иллюминованных яхтах, прудах и каналах.

В соединении с обыкновенным оркестром ими пользовались и театры: у гр. Разумовского в 1775 г. была представлена даже опера «Альцеста» (Раупаха) под аккомпанемент рогового оркестра[1].

В 90-х гг. XVIII в. Шереметев организовал собственный роговой оркестр. Рощи и парки Кускова и Останкина оглашались звуками роговой музыки. Об этом вспоминал в свое время и А. С. Пушкин[2].

Особенность роговой музыки состояла в том, что каждый медный рог давал только один тон, высота которого зависела от длины трубы. «Самый большой рог в оркестре был длиною более одной сажени (98 дюймов) и самый маленький в 3 дюйма. Большие рога устанавливались на особых подставках—станках, на них могли играть и малолетние: напротив, труднейшими для исполнения были рога наименьшие по размеру—дискантовые, на которых могли играть музыканты только со здоровыми, сильными легкими.

Крайние голоса рогового оркестра резко выделялись по звучности, поэтому для усиления среднего диапазона оркестра некоторые ноты игрались удвоенными инструментами, и тогда полный состав оркестра доходил до 91 инструмента»[3].

Сведения о составе роговых оркестров разнообразны. Численность инструментов варьировала от 11—12 до 91 инструмента. Так, роговая капелла бригадира Шатилова продавалась в 1794 г. в составе 12 музыкантов. Роговой оркестр Потемкина имел 36 музыкантов[4].

Объявления за эти годы в «Московских ведомостях» оповещали о продаже роговых оркестров в музыкальной лавке Шоха в 11, 21, 42, 48 рогов.

От музыканта-рожечника, извлекавшего постоянно лишь один единственный звук из своего рога, требовалась крайняя напряженность внимания, своевременность выступления, для чего необходимо было строго выдерживать паузы. По словам Массона, эта музыка «превращала человека в машину, слепо повинующуюся мановению капельмейстера». Интересны воспоминания Сологуба о крепостном оркестре Нарышкина[5]:

---

[1] М. М. Иванов. «История музыкального развития в России». СПБ. 1929.
[2] А. С. Пушкин. Статья 30-х годов «Мысли в дороге». Собр. соч. 1883 г.
[3] Финдейзен. «Очерки по истории музыки в России». Т. II.
[4] «Московские ведомости», 1794 г., № 3.
[5] «Воспоминания гр. В. А. Сологуба». СПБ. 1887 г., стр. 35.

«В саду играла знаменитая роговая музыка, оркестр звучности очаровательной, но мыслимой только при крепостном праве. Он состоял из сорока медных инструментов различных объемов, каждый инструмент издавал только один звук. Сорок звуков разнородных, как фортепьянные клавиши, допускали модуляции во всех тонах и духовые, как бы воздушные гармонии. Такая живая шарманка с ее эоловыми дуновениями внушала восторг. Но какова же была участь музыканта, имевшего по расчету свистеть в неизменную дырку неизменную нотку. Рассказывают, что два члена этого диковинного оркестра попались в полицию. На вопрос, кто они такие, один отвечал: «Я нарышкинский Ц», другой отвечал: «Я нарышкинский Фис».

Профессия музыканта-рожечника, как видно из этих слов, обезличивала человека, он становился только «фис'ом» и «Ц». Это же отмечает в своих воспоминаниях о России де Пассенан: «Этот род музыки может исполняться только рабами, потому что только рабов можно приучить издавать всего один звук»[1].

Музыкальная сила рогового оркестра была довольно высокой. Известная французская художница Виже Лебрен о роговых оркестрах России говорила: «Я никак не могла понять, как все эти отдельные звуки могли сливаться в одно чудное целое и откуда бралась выразительность при столь минимальном исполнении», что отмечал и Вогри: «Строй и голос этой исполинской свирели поистине очарователен».

Современники сравнивали звучание рогового оркестра с звучанием нескольких больших органов. Роговая музыка особенно подходила для больших празднеств, карнавальных шествий и гуляний в рощах и парках.

Очевидец писал в 1793 году о роговой музыке в парке Кускова: «В одном месте под открытым небом слышалась прекрасная музыка. Это играла скрытая в боскетах превосходная, принадлежащая графу, роговая капелла, в другом месте слышно было пение с аккомпанементом духовых инструментов»[2].

Другой современник, присутствовавший на празднике 1 августа 1792 г., говорит, что «в продолжение всего ужина играли на рогах»[3].

К этому времени Шереметев уже имел собственных музыкантов-рожечников. Еще в 1790 г. он отдал предписание «за заказанный (музыкантам) Фейером полный хор рогов медных для роговой музыки в число 350 р. выдавать ему Фейеру на задаток 100 р., с мастером же сделать порядочное условие и когда те роги отделаны будут и опробованы, тогда и остальные деньги 250 р. выдать»[4]. Через три месяца последовало предписание о награждении музыкантов: «Выдать Фейеру для раздачи учащимся роговой музыки 50 р. и раздавать

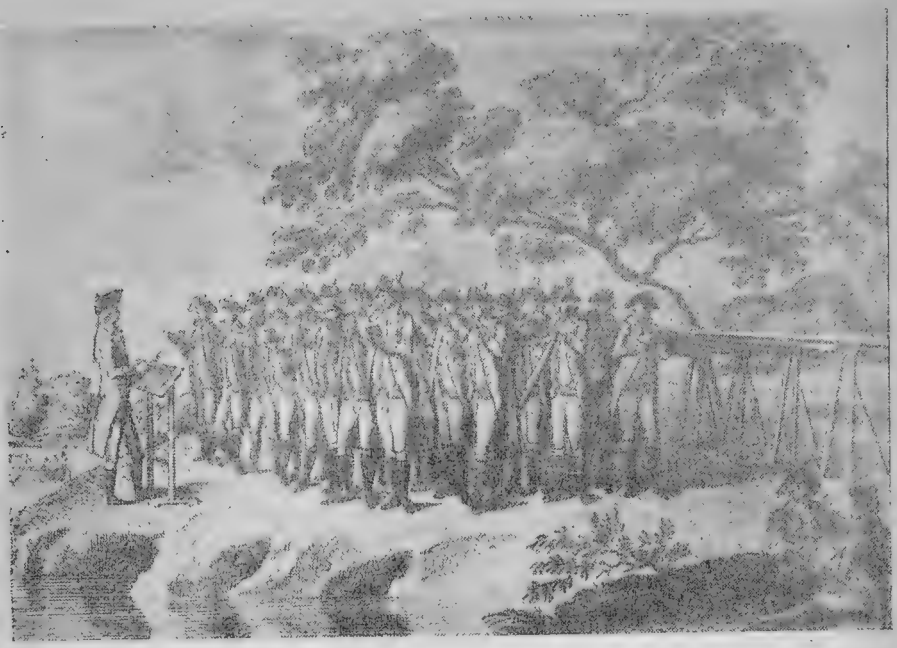
---

[1] Пассенан. «Россия и рабство».

[2] «Описание прогулки и праздника»—из воспоминаний о летнем празднике в Кускове. Путешествие русского посольства в Оттоманскую Порту, 1793 г.

[3] Российский магазин Ф. Туманского. «Описание кусковского праздника в день 1 августа 1792 г.».

[4] Новел. № 160 от 11.XI. 1790 г.



Роговой оркестр (гравюра XVIII в.)

наиболее успешным»[1]. К сожалению, нам неизвестно, сколько инструментов было в роговом оркестре Шереметева, а также, каков был состав его и численность музыкантов. Судя по столь невысокой цене полного оркестра в 350 р., можно считать его небольшим, так как мы знаем, например, что роговой оркестр Вадковского был приобретен, примерно, в те же годы за 800 р.

Неизвестно, кто в эти годы обучал шереметевских музыкантов роговой музыке. В документах встречается лишь имя музыканта Керцелли, которому Шереметев платил большие суммы за обучение. Повидимому, это был Ф. Керцелли, управлявший большим роговым оркестром П. П. Колычевой.

Собственный роговой оркестр не мог еще удовлетворять музыкальные запросы Шереметева, и в некоторых случаях ему приходилось музыкантов-рожечников нанимать со стороны. Так в 1791 г. Шереметев нанимал крепостной оркестр Колычевой, за выступление по его приказу было выдано «роговой музыки музыкантам г-па Колычева 100 рублей»[2].

Крепостных людей довольно быстро готовили к этому роду искусства. Один из современников (Бурьянов) рассказывает:[3] «Вес-

[1] Повел. № 35 от 17.III. 1791 г.
[2] Повел. № 35 от 17/III. 1791 г.
[3] Бурьянов. «Прогулка с детьми по России».

ной я видел 40 мужиков, присланных в Петербург для того, чтобы из них составить оркестр роговой музыки. В сентябре же месяце мои деревенские пентюхи превратились в очень ловких парней, в зеленых егерских сюртуках, и исполняли музыкальные пьесы Моцарта и Плейеля». Лишь при большой потенции музыкальных дарований в народных массах можно было добиться столь быстрых успехов даже в той музыке, которая как бы превращала человека в машину.

Руководство роговым оркестром не вполне удовлетворяло Шереметева в эти годы. В 1797 г., уезжая из Останкина в Петербург, он отдал приказ: «уложить рога с книжками для сохранения», а затем в феврале из Петербурга был отдан приказ: «музыкантам забрать с собою все инструменты, которые им принадлежат, как-то: духовые и скрипичные, контрабасов взять с собою два: один большой, другой маленький, рога взять обои и старые и новые и все ноты, которые у них находятся, также и пулпитры роговые» [1].

В 1800 г. он заключает договор в Петербурге с известным капельмейстером роговой музыки Силой Дементьевичем Карелиным, бывшим крепостным музыкантом Вадковского, капельмейстером и организатором его превосходной роговой капеллы: «1800 г. марта 15 дня капельмейстер роговой музыки Сила Карелин дал сие условие впредь от вышеписанного числа на год дому Его Сиятельства обер-камергера и разных орденов кавалера Н. П. Шереметева управителям Никите Александрову, Никите Сворочаеву и находящемуся при инструментальной музыке Петру Калмыкову в том, как у Его Сиятельства имеется роговая музыка, то находящихся при оной людей мне Карелину учить и для оного учения ходить мне в дом Его Сиятельства в неделю 3 раза, а если будут гости и Его Сиятельство изволит приказать при столе иметь роговую музыку, то мне, Карелину, быть же при том, если же Его Сиятельство изволит жить на мызе и музыканты перевезутся, то мне и туда ездить то ж три раза в неделю на лошадях Его Сиятельства. А за оное учение выдавать мне от капельмейстера Петра Калмыкова, или кому поручено будет за каждый раз билеты, получать же мне от означенных управителей денег за каждый билет по 3 р. по 55 коп., выдавая оные ежемесячно или по третям года. Буде же я неделю или более ходить учить не буду, то мне за оное время билетов не требовать» [2].

Из этого документа мы видим, что Карелин получал высокую оплату—3 р. 55 к. за каждый даваемый им урок или выступление. К сожалению, нам неизвестны продолжительность и успешность обучения музыкантов. Надо полагать, что роговой оркестр Шереметева прекратил свое существование одновременно с инструментальным оркестром. В 1808 г. в штате дворовых людей музыканты не числились. Сведений об оркестре за эти годы никаких не имеется, кроме любопытного письма одного музыканта-изобретателя (см. в приложениях). Эта скудость документального материала о роговом оркестре Шереметева, несомненно, лишний раз указывает на то, что большого

[1] Н. А. № 209 из папки «Роговая музыка». 1800 г., журн. № 237.
[2] «Отголоски XVIII века», вып. XI, стр. 228.

ражения этот оркестр не получил. Нам неизвестны ни имена крепостных музыкантов этого оркестра, ни репертуар, ни дальнейшая судьба его.

Материальное положение шереметевских музыкантов, так же как и актеров, было более благополучным, чем у многих помещиков. На содержание оркестра в 1802 г. расходовалось из годового бюджета 6.112 р. 56 к., из которых три с лишним тысячи получали двое иностранцев (Фаццус и Мейер) и примерно столько же получали 35 крепостных музыкантов. Месячная оплата труда крепостного музыканта равнялась в среднем 6–7 руб. (в ассигнациях), то есть 70–80 рублей в год. Сюда входило жалование и деньги, выдаваемые «за припасы», то есть на питание и на одежду. Какова была разница в оплате труда отдельных музыкантов, можно судить по сохранившемуся реестру на выдачу жалования за 1802 год, где значится:

1. Мейеру—1.800 р.
2. Фаццусу—1.225 р.
3. Петру Калмыкову—192 р. 86 к. (капельмейстер и 1-я скрипка).
4. Стешку Дегтяреву—177 р. 70 к. (капельмейстер и учитель концертов).
5. Ивану Володимирову—87 р. (2-я скрипка и дирижер на репетициях).
6. Гавриле Рыбакову—161 р. (флейтист).
7. Семену Усачеву—92 р. (контрабас).
8. Василию Бизяеву—97 р. (2-я скрипка).
9. Федору Рыбакову—89 р. (волторнист).

Отдельные музыканты получали от 70 до 84 руб. в год.

В этом реестре обращает на себя внимание огромная разница в оплате вольнонаемных музыкантов с крепостными, а также сравнительно низкая оплата С. А. Дегтярева, который получал даже меньше своего сотоварища Петра Калмыкова. Последний был в эти годы главным доверенным лицом Шереметева, на котором лежал надзор за всеми музыкантами оркестра, и его оклад был самым высоким. Низко оплачивался и труд крепостного учителя скрипачей и дирижера репетиций Ивана Володимирова, получавшего лишь на 5 рублей выше своих учеников.

Это годовое жалование в 70–80 руб. включает в себя все содержание музыкантов. Значительная доля этой суммы расходовалась домовой конторой на одежду.

Многие помещики для своих музыкантов и певцов вводили особую форму костюма, не только выходного, но и домашнего. Так, небольшая восковая группа, воспроизводящая крепостной оркестр Гончаровых в 90-х годах XVIII столетия[1], дает представление о костюмах музыкантов. Музыканты одеты в зеленые и коричневые кафтаны с кружевными жабо у жилетов, они в чулках и в ботинках и все в пудреных париках. У графа Вольконштейна, по словам М. С. Щепкина, мальчики певчие были тоже все в одинаковых зеленых кафтанчиках. В театре гр. Каменского (в Орле) все крепостные музыканты были в военной форме, а капельмейстеры в ливрейных фраках с разноцветными воротниками. Владелец крепостного театра

[1] «Старые годы». 1910 г. «Полотняный завод».

Кологривов доходил до того, что «привозил с собою в Петербург актеров, окрашенных черной краской и подстриженных на один лад»[1].

Некоторые приказы Шереметева свидетельствуют о том, что его музыканты и певчие, кроме выходной, имели будничную форму, которую они должны были носить дома: «Музыкантам всем сшить будничные фраки»,—писал Шереметев управителю в 1794 году.

Значительная доля из указанного общего годового содержания музыкантов расходовалась домовой конторой на их питание, которое было таким же, как и у других категорий работников театра,—актеров, певчих и пр. И. наконец, совсем небольшая часть (от 6 до 10 р. по сведениям в 1797 г.) выдавалась музыканту на руки в виде жалования. Дополнительных заработков у крепостных музыкантов бывало очень немного; и в тех случаях, когда шереметевский оркестр выступал где-нибудь на стороне и его оплачивали, вся оплата у музыкантов отбиралась и выдавалась им на руки лишь по усмотрению И. Калмыкова. О публичных выступлениях шереметевского оркестра свидетельствуют объявления о нем в «Московских ведомостях» за 1791—96 годы.

В 1796 г. сообщалось о предстоящем «концерте придворного капельмейстера Сарти из крепостных музыкантов и певцов гр. Шереметева»[2]. В 1802 г. Шереметев сам пишет капельмейстеру И. Калмыкову: «Препоручаются в твое ведение все музыканты, за которыми иметь тебе смотрение и во всем наблюдение, чтоб они были всегда в должной исправности и без ведома твоего не отлучались со двора, или кто спросит в посторонее место играть, то отпускать их под распоряжением твоим; за какую же цену условятся они играть, чтобы объявляли тебе, и полученные ими за оную игру деньги отбирать от них тебе Калмыкову и хранить у себя. А в случае кому-либо какой крайней надобности, давать им деньги с запискою, но при том рассматривая, действительна ли кто требовать будет их надобность, а не по пустому ли. Если кто малейше будет ослушаться, то немедля мне доносить, и если умолчишь, то будешь штрафован, а упрямые и ненасытные вдвое получат наказание»[3].

Из этого письма видно, что значительная доля власти над музыкантами была в руках капельмейстера Калмыкова. Надзор за ними был строгий. В одном из повелений Шереметев приказывал ежедневно музыкантам и танцовщикам «являться на смотр поутру и ввечеру».

То, что крепостной музыкант не имел права сам распорядиться своими заработанными трудовыми грошами, а был вынужден каждый раз выпрашивать их и получать, как какую-то милость,—все это приводило к тому, что эти случайные заработки музыкантов всячески утаивались, а иногда, видимо, даже выкрадывались. В 1794 г. Шереметев, узнав о подобном случае «кражи», издает приказ в назидание всем музыкантам: «Фаготиста Никиту Чупахина за воровство употреблять в конюшенную работу и когда надобно будет играть

[1] Ныляев М. К. «Полубарские затеи».
[2] «Московские ведомости». 1796 г. №№ 11 и 12.
[3] «Столетние отголоски». 1802 г. 18.IX, стр. 42.

на инструменте, то приказать Быкову, чтоб его водил, а как отыграет, чтоб опять отвести туда же»[1].

И Никиту Чупахина сначала сослали в конюшню, затем он был сослан на какие-то работы в Михайловскую вотчину, а по возвращении его в 1796 г. Шереметев в ответ на запрос управителя Агапова о том, что делать с высланным из Михайловки музыкантом, отвечает, что музыканта Чупахина, приискав место, определить в должности, но не к такой, чтобы служила ему награждением, а до определения оной быть ему писцом в канцелярии»[2].

Таким образом, провинившегося музыканта немедленно разжаловали на другую должность: вся его жизнь—личная, трудовая, семейная—зависела от барской воли, потребностей и настроений.

Все это создавало и определенное отношение к труду, поэтому многие музыканты, даже таких оркестров, как шереметевский, представляли собой лишь хороших исполнителей-ремесленников.

Характерна в этом отношении просьба музыканта Алексея Жукова к Шереметеву. Молодой музыкант-волторнист, «взятый от учения на волторнах», просит графа не оставлять его «при доме без всякого дела праздным, а вернуть к прежней музыкантской должности или хотя бы в лакейскую должность, или при канцелярии к письмоводству»[3]. И музыканта Жукова определили в Петербург в лакеи, а потом, через некоторое время, снова возвратили и поставили опять музыкантом.

В 1799—1800 гг. Шереметев отдал следующие приказы в отношении некоторых музыкантов оркестра:

«Никиту Мошкова отдать в Петербург учиться струны делать.
Дмитрия Стрехвалова—клавикордному мастеру.
Ивана Мельникова—живописи отдать учиться краскам.
Тимофея Демченькова—в Останкино, на что способен.
Ученика Алексея Жукова отдать волторнисту в Москве.
Ивана Бизяева—духовому мастеру в Москве»[4].

Все эти неожиданные переброски на другие работы, случайный выбор профессии, отнюдь не зависевший от музыканта, а диктовавшийся лишь приказом, отсутствие элементарных возможностей в самостоятельном устройстве личной жизни неизбежно должно было порождать разочарование в искусстве, в труде, а практикуемые телесные наказания, унижавшие человеческое достоинство, вызывали глухие протесты, выливавшиеся в дебошах, приводили к запоям и к разочарованию в жизни.

В ведомостях, которые временно посылались Шереметеву домовой канцелярией о людях, «содержавшихся за разные продерзости под стражею», имеется много имен музыкантов, содержавшихся под стражей за пьянство. В особых случаях, когда поведение крепостного

---

[1] Н. А. № 1051, 1794 г. 19.I, повел. № 7.
[2] Н. А. 362 от 27.III. 1796 г.
[3] Повеление от 16.III. 1799 г.
[4] «Отголоски XVIII века», стр. 29. Н. А. № 1051, пов. 26.

человека казалось Шереметеву слишком независимым, вольнолюбивым и непокорным, он не останавливался перед отдачей его в рекруты. Так в одном из своих приказов в 1800 году он пишет домовой канцелярии: «Музыканта Василия Дорошенкова (лучшего трубача в оркестре) за худое его поведение отдать, не мешкав, в солдаты. Если же не годен в солдаты, то отдать на попечение ни мало не медля и прописать в дальний гарнизон, исполнить не труся» [1].

Эти ссылки в рекруты или, в лучшем случае, высылка на тяжелые работы в свою же деревню, откуда в свое время насильственно вырывали музыканта или актера, нередко создавали также страшные коллизии.

Невольно вспоминается судьба крепостного музыканта и дирижера оркестра помещика Хлюстина—Финогена, которому в свое время дано было барином прекрасное образование, он был учеником Штейнбельта и Фильда, прекрасно говорил по-итальянски, по-французски и по-немецки, но участь которого была поистине жалкой. Не принятый в общество людей более или менее равных себе по развитию и уйдя далеко вперед от своих собратьев-дворовых, он чувствовал страшное одиночество и стремился при первой возможности удалиться со двора в свою комнату. Дворовые девушки, зная, что он смирный, умный и что у него порядочные заработки, имели каждая на него свои виды и осаждали его. Страстный любитель чтения, он вынужден был потихоньку таскать книги для чтения из барской библиотеки. А узнав о вольной, которую для него изготовил барин, он решил выкрасть свою свободу и после попытки, считая себя обесчещенным, начал пить и умер в Москве почти нищим [2].

Перед нами другой пример музыканта Василия, бывшего крепостным наиболее просвещенного и гуманного помещика Цявловского. Музыкант после смерти помещика и разорения семьи по приказу барыни занимался вместо музыки продажей хозяйственных продуктов и через это поправлял состояние господ, а сам временами в свободные минуты уходил «в сарай и пиликал там таково чудное, что моченьки нет слухать», оплакивая свой погибший талант.

Музыкант с прозвищем «Флейта», принадлежавший помещику Риттерту и пользовавшийся в свое время большой известностью как прекрасный исполнитель самых трудных музыкальных вещей, как и Дегтярев, погиб от запоев. Мучительная потребность потерять представление о рабской действительности, почувствовать себя человеком, хозяином себе, а не бездушной вещью, приводила многих талантливых крепостных людей к стремлению в вине найти забвение. Когда «Флейта» нужен был для оркестра, его протрезвляли и просто-напросто привязывали на целый день за ногу на хорах, чтобы помешать ему снова напиться. Когда получил свободу,—он был уже погибшим человеком, спустившимся до кабака.

В редких и исключительно благоприятных случаях мог полно развиваться талант крепостного человека.

---

[1] «Отголоски XVIII века», вып. XI, стр. 297.
[2] Русский архив 1893 г.

Так, у кн. Волконского из крепостных музыкантов был один, известный под инициалом Ф. Г., он написал музыку к опере Хераскова «Милена», а имя другого, под инициалом (?), встречается под рядом неплохих оригинальных драматических произведений, которые ставились в театре Волконского. Но поле их действий было настолько ограничено, условия труда и жизни настолько стеснены, а для совершенствования и творчества так мало было импульсов и возможностей, что для потомства они остались безызвестными.

Лишь имена нашего славного виртуоза-скрипача Хандошкина да композитора Матинского в силу наиболее благоприятных условий их творчества стали известными в истории нашей музыки.

Процветавшая среди помещиков в те времена купля и продажа крепостных особенно тяжело отражалась в быту крепостной интеллигенции. В Московских и Петербургских ведомостях регулярно помещались унизительные объявления о продажах, подобные следующему: «Продается дворовый человек, играющий на скрипке и способный для письменных дел, да молодые аглицкие свиньи и датский гнедой жеребец за умеренную цену, о которой спросить в 7-й части за Пречистенскими воротами на Остоженке в д. Савеловой у домоуправителя». Эти объявления не только унижали человеческое достоинство, но они особенно усиливали в крепостном человеке сознание полной неуверенности в завтрашнем дне и в своем собственном семейном благополучии. Семьи музыкантов, актеров продавались нередко не только оптом, но и в розницу. Большей частью продавались целыми оркестрами. Так в 1805 году был продан крепостной оркестр помещицей Чертковой за 37.000 руб. Он состоял, как говорится в купчей (см. в приложении), из 44 музыкантов «а всего-навсего 98 человек, из них 64 мужска и 34 женска полу, в том числе старики, дети, музыкальные инструменты, пиесы и прочия принадлежности».

Неоднократные случаи бегства музыкантов из оркестра Шереметевых свидетельствуют о том, что доля крепостного человека создавала все предпосылки к тому, чтобы предпочесть скитание, голод и нищету сравнительно сытой, но рабски зависимой жизни при барском дворе.

В 1797 году домовая канцелярия сообщила Шереметеву: «Из музыкантов Метлин более десяти дней и с ним бывший при конюшне подьячий Петр Кириллов, не известно куда бежали, токмо и доныне об них никакого известия нет и о побеге их явочная просьба записана»[1]. «По повелению Вашего Сиятельства писанном сего года минувшего августа от 6 дня,—пишет управитель,—в первом пункте предписано так: музыканта Метлина и подьячего Кириллова за побег наказать розгами, хорошенько и употребить в работу в Останкове и где будет надобность в земляную и другие работы. Впредь до Вашего Сиятельства приказания и в сходственность оного Вашего повеления означенной Метлин и Кириллов в канцелярии наказаны, из коих первой при сообщении отправлен в работу в село Останково

[1] Н. А. 329 от 1797 г. 8/VI из донесений Аганова.

к управителю Алексею Агапову и ныне там находится, а второй и последний в московском китайском доме употребляется к пилке дров. Как уже от состояния вышеписанного Вашего Сиятельства повеления прошло уже время немалое и наказанные люди содержатся под стражею и употребляются в работы, почему канцелярия и заключила сим донести Вашему Сиятельству, не соизволите ли указать о разрешении вышеписанных узников дать резолюцию.

Так в течение полугода на тяжелых земляных работах искупал свой побег крепостной музыкант.

Жажда воли, жажда личной жизни заставляла прибегать музыкантов к столь рискованному предприятию.

Все изложенные материалы об оркестре и музыкантах Шереметева рисуют картину бытования одного из крупных помещичьих оркестров, который благодаря серьезной заинтересованности знатока музыки своего владельца и благодаря огромным вкладываемым средствам и большим возможностям в отношении подбора музыкантов мог стать в свое время очагом музыкальной культуры. Но крепостнические устои, породившие его, были и причиной его гибели.

Штат шереметевского оркестра включал в себя также и крепостных инструментальных мастеров, которые должны были поставлять инструменты собственного изготовления. Мы упоминали уже о четырех инструментальных мастерах из крепостных Шереметева. Основным же поставщиком музыкальных инструментов был талантливейший инструментальный мастер, крепостной человек Иван Андреевич Батов, заслуженно прозванный в свое время «русским Страдивариусом».

ИВАН АНДРЕЕВИЧ БАТОВ (1767-1839)

Батов был лучшим мастером скрипки в крепостной России конца XVIII и начала XIX столетий. Родился он в 1767 году в крепостной семье, принадлежавшей помещику Шереметеву.

Детские годы Батова нам не известны, в юношестве он работал столяром. В театральных штатах у Шереметева в 1789 и 96 годах упоминается «скрипичный мастер Дмитриев и инструментальный мастер Иван Андреев»[1]. Это и был Иван Андреевич Батов.

Таким образом, в 1789 г., когда ему было 22 года, он состоял уже инструментальным мастером театра Шереметевых.

В 1802 году управляющий делами гр. П. П. Шереметева кн. Щербатов писал: «Известный инструментальный мастер Батов мною призван был в канцелярию для объявления ему, что по его желанию в дом приказали взять его. Сие определение его расстроило, жалеет о своем поступке и просит о прежнем отпуске, представляя, что будет он задолжен хозяину, что ему сие заработать надобно, сей пример сдержит многих от пустого глаголания»[2].

Этот приказ свидетельствует о том, что Иван Батов считался в 1802 г. уже известным инструментальным мастером, работал

[1] Повеление Шереметева от 15.V. 1796 г.
[2] Повеление Шереметева от 13.XI. 1802 г.

Скрипичный мастер П. А. Батов

он после роспуска труппы уже на стороне, стал «содействователем» своего бывшего учителя, выплачивая Шереметеву немалый оброк, и попрежнему всецело зависел от его воли.

С юношеских лет, будучи столяром и живя по соседству с инструментальным мастером Владимировым, он заинтересовался его работой над скрипкой. Семь лет обучался Батов у него инструментальному искусству. Учитель высоко ценил своего талантливого ученика, называя его своим «содействователем». Чувствуя потребность в неограниченной свободе творчества, Батов решает самостоятельно вести инструментальное дело. Но эта самостоятельность была сначала очень относительной.

В первые годы, когда Шереметеву стало известно о наклонностях юноши, он весьма скептически отнесся к крепостному мастеру скрипки, но, видя, что мастерство последнего совершенствуется и выгодно для его оркестра, он сначала снисходительно дозволяет Батову заниматься своим ремеслом, и оркестр пользуется скрипками, виолончелями и альтами своего инструментальщика, а затем он приказывает отдать его в обучение к фортепьянщику Гауку, и «русский Страдивариус» И. Батов должен был приняться за изготовление клавесин, клавикорд и фортепьяно. Человек с большими способностями и тонким слухом, он постигает и технику изготовления фортепьяно. Однако для него попрежнему звучит только скрипка. Когда Шереметев оставил свои занятия собственным театром и музыкой, Иван Андреевич почувствовал некоторое облегчение, о нем, видимо, забыли, как о фортепьянщике, и он мог снова отдаться своему любимому делу создания скрипки. В С.-Петербургских ведомостях за 1809 год имеется следующее объявление: «Возле Казанского моста в угольном доме г. Кусовникова, у скрипичного мастера Ивана Андреева, продаются за сходную цену по препоручению одной особы 2 скрипки, альт и виолончель итальянской работы»[1]. Так велика была сила веками установленных традиций, что талантливому русскому мастеру надо было выдавать свои скрипки за инструменты итальянской работы, чтобы посметь сделать о них публикацию в газете и надеяться на то, что найдется на них покупатель.

В 1833 г. в «Северной пчеле»[2] Владимир Б....лов помещает свою статью под названием «Русский Страдивариус». Автор считает необходимым сделать известным имя большого мастера скрипки Батова и рассказать о нем его соотечественникам.

В это время Батов проживал в Петербурге на Караванной улице в доме Куприянова. Вход в его квартиру вел по темной лестнице. «В комнате Батова,—пишет посетивший его Владимир Б....лов,—заметны все признаки его мастерства: пилы, пилки, пилочки, терцуги, ножи, намотанные струны, винтики, инструменты и смычки вчерне, на столе и на мебелях футляры со скрипками, а стены покрыты в порядке развешенными скрипками, альтами, гитарами, виолончелями, басами и огромными контрабасами...»

---

[1] СПБ. Ведомости, 1809 г., стр. 466.
[2] «Северная пчела», № 40, 1833 г.

Скрипки работы И. А. Батова (из собр. Гос. Эрмитажа)

Иван Андреевич отнюдь не был простым ремесленником. Это был серьезный знаток скрипки. Только такой большой, глубокий интерес, такое серьезное знание и техники, и материала, и безусловно высокая музыкальность сделали из этого крепостного человека общепризнанного мастера скрипки. Для него творческое живое дело его было делом всей жизни. Будучи уже стариком, всегда с неизменным юношеским жаром говорил он о своем любимом деле, добиваясь в нем самого высокого совершенства.

Известные виртуозы скрипки—иностранцы, в бытность свою в Петербурге, восхищали публику своей игрой, имея в руках скрипку, гардированную русским Страдивариусом—Батовым. Известный скрипач—соперник знаменитого Паганини—Липинский, приобретя слу-

чайно скрипку Батова, столь высоко оценил ее, что составил имя этому крепостному русскому мастеру за границей. Он превозносил высокое качество батовских инструментов, так же как и известный французский скрипач Роде и знаменитый виолончелист Бернард Ромберг, предлагавший сменить свою старую итальянскую виолончель на инструмент Батова. Все лучшие музыканты, подвизавшиеся в Петербурге, не прошли мимо скрипки Батова. Лидь, Федер, Бальо, Лафон, Борер и др. пожинали лавры, имея в руках скрипку Ивана Батова. Наконец наш славный русский скрипач, композитор и большой виртуоз скрипки Иван Хандошкин, вышедший также из крепостной среды, высоко оценил талант своего крепостного сотоварища и прославил своей мастерской игрой батовский инструмент. Выдающийся скрипач-любитель А. Ф. Львов не играл без того, чтобы его превосходная черная скрипка работы одного из славных итальянских мастеров (Гварнери) не побывала в руках Ивана Андреевича. По свидетельству современников, батовские скрипки, бывшие сначала безымянными и выдаваемые за скрипки мастеров итальянского Возрождения, вскоре приобрели имя и стали славой и гордостью своего творца. Национальное самосознание и чувство патриотической гордости уже не позволяло великому мастеру скрипки унижать себя перед иностранцами. На своих скрипках, виолончелях он заслуженно гордо ставит свое имя—«Иван Андреев Батов», а для иностранцев—«Iohann Batoff». И это имя великого русского мастера он держит высоко, заставив европейцев, воспитанных на старой итальянской скрипке, добиваться и считать за счастье приобретение батовской скрипки. Новые скрипки Батова продавались от 300 до 500 р., а старые, выдержанные годами, ценились от 1.000 до 2.000 руб. Батов не желал обесценивать свой труд и снижать значимость своих сокровищ, имевших все преимущества перед современными им иностранными. Недаром Ромберг, однажды играя на виолончели Ивана Батова, никак сначала не хотел верить, что этот превосходный инструмент работы русского мастера, а не старого итальянского мастера эпохи Ренессанса.

В 1820 году Александр I дал за скрипку Батова 2.000 руб., говоря, что «платит по оценке знатоков».

Виолончель дает, наконец, Батову и всей семье его желанную свободу, но дает уже тогда, когда, по существу, вся жизнь его была уже позади. Батов преподносит Шереметеву чудесную виолончель, «прекрасную —по его собственному выражению —душой и телом», над которой он упорно работал до 5 месяцев. Шереметев, польщенный подношением, единым росчерком пера подписывает своему крепостному мастеру вольную. Батов получил свободу в 20-х годах, когда он уже был немолодым. Умер Батов на рубеже 30-х и 40-х годов XIX века. Год смерти его точно неизвестен. (По азбучному указателю биографического словаря дата его смерти—1841 год, а в краткой энциклопедии смычковых инструментов указывается 1839 г.[1], то есть умер он в 72-летнем возрасте.)

[1] «Краткая энциклопедия смычковых инструментов». 1824 г., стр. 106.

Надо было стать действительно выдающимся мастером, чтобы из крепостных людей получить всеобщее признание. На выставке 1829 года в Петербурге Батову за его инструменты была присуждена «большая серебряная медаль» для ношения на аннинской ленте. В это время Батов был уже вольным.

В течение своей 50-летней деятельности им выпущена была 41 скрипка, 3 альта, 6 виолончелей, 10 гитар и несколько контрабасов, и это сверх тех многочисленных инструментов, которые он изготовлял в дни своей молодости для шереметевского оркестра.

Музыкальное наследие Батова дожило до наших дней. Его инструменты изящны, тонки и обладают прекрасной звучностью. По отзывам современников, его скрипки настолько напоминали инструменты знаменитого Гварнери Дель Иезу, что в первое время, когда Батов еще не успел составить себе имя, его скрипки с успехом продавались в антикварной лавке Дергалова под именем инструментов крупнейшего старого инструментальщика итальянца[1]. Впоследствии сами покупатели требовали подлинную скрипку Батова. Батов, как большой талантливый и самобытный мастер, добился полного признания своего мастерства.

Он работал на отечественном сырье и сумел использовать его с большим умением, с тонким знанием всех особенностей и качеств местного материала. Используя исключительно хороший, выдержанный материал, он всюду разыскивал старинные двери, гробовые доски, ворота. Напряженно искал необходимых пропорций, соотношений, размеров и форм, и его скрипка чудесно звучала. Самобытный русский Страдивариус самостоятельно прокладывал пути к созданию такого инструмента, который с успехом мог участвовать в конкурсе на первенство.

---

[1] П. Н. Столпянский. «Старый Петербург». «Музыка и музицирование в старом Петербурге». Изд. Мысль. 1926 г.

ГЛАВА VIII

ПОСЛЕДНИЕ ПОСТАНОВКИ НА ШЕРЕМЕТЕВСКОЙ СЦЕНЕ

С 1797 г. после спектаклей в новопостроенном театре Останкина И. Шереметев, уехав в Петербург, как мы уже говорили, занятый своей личной жизнью, делами при дворе Павла I, перенеся тяжелую болезнь, не находил уже досугов, желания и сил заниматься театром; убедившись в том, что бесполезное содержание большой и бездействующей театральной труппы ему становится в тягость, он отдает в 1800 г. приказ об ее частичном расформировании.

Дошедшие до нас списки дворовых Фонтанного дома (особняка Шереметева в Петербурге), относящиеся к 1802 г., говорят о том, что среди 322 человек прислуги было 16 вольнослужащих и 316 крепостных («при графе И. П. Шереметеве и Прасковье Ивановне состояли 2 камердинера, 6 подкамердинеров, 3 парикмахера, 13 девушек при глаженье белья и прачек, 8 истопников и полотеров, кастелянша, надзирательница при белье, слуги при комнатах, 1 подлекарь, большой штат прислуги при кухне и столе, при больнице, при доме, при конюшне, штат мастеров из 11 человек и архитектор с помощником и 2 учениками, живописец с помощником и 4 учениками и, кроме того, штат музыкантов в 36 человек: 2 вольнослужащих—Мейер и Фашиус, 32 крепостных и 2 ученика; певчих 13; капельмейстер 1; певчих (видимо, церковных) 11; псаломщик 1; танцовщиков 8; дядька при танцовщиках 1; мальчиков в разных послугах у танцовщиков, лакеев, художников—21; кухарка у девушек актрис—1, и лично при графе и Прасковье Ивановне числились еще 4 призреваемые бывшие танцовщицы и при них 3 призреваемые бывшие надзирательницы»).

В 1802 г. значительная и, повидимому, лучшая часть балетной труппы была еще не расформирована, в полном составе удержался и оркестр.

Есть указание на то, что в своем особняке на Фонтанке в большой певческой зале Шереметев в эти годы периодически устраивал концерты с выступлениями своего оркестра, хора и балета.

В 1801 г., когда он снова приезжал в Останкино для приема в дни коронационных торжеств Александра I, его крепостные музы-

канты, певчие и оставшиеся в штате танцовщики снова из Петербурга были временно переселены в Останкино для выступления на банкете, устроенном в честь Александра. В это время большой и сложной театральной постановки быть не могло, так как оставшаяся часть театральной труппы была для этого недостаточной. Повидимому, был устроен концерт или небольшой дивертисмент с участием оркестра, хора и балета. После этого приема в Останкине шереметевские музыканты, певцы и танцовщики снова переезжают в Петербург, и до 1805 г. театральные штаты остаются, примерно, такими же, какими они были в 1802 г.

Через год после смерти П. П. Жемчуговой оркестр был расформирован, так же как и штат оставшихся танцовщиков: в Фонтанном доме по сохранившемуся списку служителей в 1808 г. среди прочих дворовых значились лишь одни певчие. Их было 31 человек, из них 13 взрослых и 18 «маленьких», то есть детей. Взрослые получали жалованье по 112 руб. в год (кроме двух старых певчих из бывших актеров—И. Николинского и И. Кривошеева, которые получали 162 руб. и 193 руб.) и дети от 83 до 95 рублей в год («жалованье, платье и за припасы»).

Музыканты и танцовщики в этой ведомости числились уже на должностях «лакеев, свисов (швейцаров) и офицьянтов».

Певческая капелла была оставлена для обслуживания, главным образом, нужд домовой церкви.

Так обстояло дело с ликвидацией большой и хорошо слаженной шереметевской труппы.

После смерти П. П. Шереметева (1809 г.) все его огромное достояние—движимое и недвижимое—досталось его шестилетнему сыну Дмитрию. Над имуществом малолетнего наследника была учреждена до совершеннолетия опека, во главе которой были поставлены крупные государственные чиновники.

В 1817 году, когда Дмитрию Шереметеву было 14 лет, опекуны его устроили в Останкине прием в честь Александра I и прусского короля Вильгельма.

К этому времени у Шереметева осталась только певческая капелла. Театральная дирекция дала для постановки спектакля лучших танцовщиков и актеров московских театров. Был поставлен дивертисмент «Семик или гулянье в Марьиной роще», состоявший из народных песен и плясок. Этот дивертисмент пользовался тогда в Москве большим успехом.

При поднятии занавеса зрителям открылась на останкинской сцене березовая роща, созданная не декорациями, а живыми деревьями, травой и цветами. На живописной поляне в лесу крестьяне праздновали «семик». Красочные хороводы девушек в красивых русских костюмах сменялись игровыми и плясовыми песнями: «А мы просо сеяли», «Заплетися, плетень», «Под липою бел шатер» и др. Вслед за этими на сцене появились цыгане во главе с популярной цыганской певицей Стешей, исполнившей модный романс Жуковского «Дубрава шумит, собираются тучи». Известный хор Лебедева исполнил песню «Зеленая роща всю ночь прошумела». Участвовал в этом

дивертисменте певец Булахов, славившийся своим прекрасным бархатным тенором; оперная артистка Кротова пела песни Мерзлякова «Я не думала ни о чем в свете тужить». Выступал также и кордебалет во главе с танцовщиками Медведевой и Лобановым, плясавшими под хороводную песню «Возле речки, возле моста». Танцы были поставлены балетмейстерами Глушковским и Аблецом. В этом дивертисменте участвовал еще солдатский хор, исполнявший патриотические песни Давыдова о бегстве французов.

Спектакль этот не содержал уже в себе никаких моментов творчества. К нему не было и той большой подготовки, которая обычно предваряла спектакль на шереметевской сцене. Собраны были популярные в Москве исполнители с их ходовыми музыкальными, вокальными и балетными номерами, которые были механически склеены и преподнесены в форме народного гулянья. Этот спектакль и последующий за ним бал были последним празднеством, устроенным в театре Шереметева силами уже не крепостной труппы, а вольнонаемными актерами и танцовщиками, а также сохранившейся крепостной певческой капеллой Шереметева, которая в это время переживала, как мы увидим в дальнейшем, период упадка. Десятью годами позднее А. С. Пушкин писал об Останкине уже следующее: «Подмосковные деревни также пусты и печальны: роговая музыка не гремит в рощах Свирлова и Останкина, плошки и цветные фонари не освещают английских дорожек, ныне заросших травою, а бывало, уставленных миртовыми и померанцевыми деревьями. Пыльные кулисы домашнего театра тлеют в зале, оставленные после последнего представления французской комедии. Барский дом дряхлеет. Во флигеле живет немец управитель и хлопочет о проволочном заводе»[1].

В этих словах А. С. Пушкин отметил тот кризис, который уже начал переживать феодально-крепостническое хозяйство в России, идущее по пути капитализации.

---

[1] А. С. Пушкин. «Путешествие из Москвы в Петербург», стр. 751. Соч., изд. Ленинград. 1936.

ГЛАВА IX

ВОТЧИННОЕ ХОЗЯЙСТВО Д. Н. ШЕРЕМЕТЕВА

Д. Н. Шереметев девятнадцатилетним юношей стал полновластным хозяином своих многочисленных вотчин, насчитывавших свыше 8 тыс. кв. километров земли и 270 тысяч крестьян. От своих опекунов он получил накопленного с вотчин чистого капитала около 3.500.000 рублей.

Основной формой эксплоатации крестьян на землях Д. Шереметева в первой половине XIX столетия был оброк. Барщинная система применялась лишь в Серебряпопрудской вотчине, где крестьяне должны были обрабатывать на господском поле 3.600 десятин пашни, работая на барщине 3 дня в неделю.

Земельные наделы крестьян были небольшими. Накануне реформы 1861 года на каждую ревизскую душу приходилось в среднем не более 2,4 десятины. С тягла бралась определенная сумма оброка, в зависимости от хозяйственного положения вотчины и степени развития в ней промыслов и других источников дохода, в среднем равнявшаяся 8—12 рублям с тягла, или 4—6 рублей с души.

Д. Шереметев получал с крестьян в год 1.067.811 руб. оброка (в ассигнациях по сведениям 1814 г.), а в переводе на серебряный рубль в среднем 269.469 руб.

Эти суммы оброка ложились непосильной тяжестью на крестьян, и поэтому ежегодно все более и более скапливались недоимки. Так, за крестьянами деревни Выхино в 1849 г. было до 10.000 руб. недоимок. Число неплательщиков с каждым годом все возрастало, несмотря на то, что к ним применялись самые суровые меры взыскания, вплоть до высылки на работы в Кронштадт, определения на тяжелые работы в каменоломне, на земляные работы в Кусково, Останкино и другие вотчины. Бывали случаи, когда за неплатеж оброка отдавали в рекруты, отправляли в смирительный дом, подвергали телесным наказаниям, применяли особенно широко систему денежных штрафов, взимаемых в виде процентов за каждый недоплаченный рубль. И несмотря на все это, недоимки за крестьянами все возрастали. Увеличение оброка приводило к разрушению крестьян-

ского хозяйства, которое и без того систематически истощалось всевозможными дополнительными повинностями как помещику, так и государству: подушная подать, рекрутская повинность и различные натуральные повинности, поставка подвод по требованию земской полиции, исправление дорог, караулы на пикетах и пр., что заставляло, по словам В. И. Ленина, «сотни крестьян отрываться от своего хозяйства».

Эти хронические недоимки с крестьян являются показателем кризиса крестьянского хозяйства.

В тех вотчинах, где сильнее были развиты промыслы, особенно ярко чувствовалась пролетаризация крестьянства. Например, в Павловской вотчине (Нижегородск. губ.), где развиты были слесарные промыслы, находившиеся в руках кустарей-хозяйчиков, эксплоатировавших труд крестьян, на 100 душ крестьян приходилась 1 лошадь и на 102 души—1 корова. Наряду с развитием кустарных промыслов росла и промышленность. Так еще в 1810 г. в с. Ивапове было уже каменных фабрик 20, деревянных—64, каменных кладовых палаток—53; общая сумма производства по показаниям самих фабрикантов была не менее 1 миллиона рублей.

Д. Шереметев получал большие доходы со своих вотчин, несмотря на недоимки оброка. Немало давали ему ежегодно откупные суммы, которые брались в пользу помещика с зажиточных, первостатейных крестьян за содержание им мельниц, фабрик, торговых лавок и промысловых заведений.

Став полновластным хозяином своих вотчин, Д. Шереметев делает безудержный размах в расходах, растрачивая огромные суммы на личную жизнь (482 тысячи), на содержание дома (625 тысяч), на содержание дворни (165 тысяч) и пр., так что все денежные накопления, оставленные опекой, быстро растаяли. В год женитьбы (в 1838 г.), получив доходы со своих вотчин 2.243.000 рублей, он израсходовал 3.442.000 рублей, то есть задолжал за один год 1.200.000 рублей. В дела своего хозяйства он мало вникал, и его главноуправляющий Апрелев иногда по неделям не мог найти времени для деловых разговоров с ним по вопросам хозяйства, ибо барин был крайне ленив на дела. Никакой государственной службы он не нес, кавалергардская, а затем «свитская» служба не отнимала у него времени. Он чувствовал себя полным хозяином своих богатств, обставлял свою жизнь роскошью, содержа ради этикета многочисленную дворню, благотворительствуя направо и налево дворянам и духовенству и страстно увлекаясь церковными службами и пением своей капеллы. Каждый год в его хозяйстве заканчивался дефицитом, ежегодно предпринимались новые займы. Хозяйство его все более и более запутывалось.

Кризис крепостнического хозяйства усиливался. Производительные силы крестьянского хозяйства падали, чему немало содействовало увеличение оброка. Малая производительность сельского хозяйства, частые неурожаи, непосильные подати приводили крестьян к разорению и отходам в поисках заработков. Недоимки росли. Крестьяне шереметевских вотчин, настроенные против крепостни-

ческих порядков, агитировали за уменьшение оброка, выступали против произвола вотчинной администрации и поднимали волнения, выступая против своего угнетения. Такие крестьянские волнения в первой половине XIX столетия были в Алексеевской вотчине, в Юхотской, в Никольской, в Вощажникове, в Иванове и других.

Этот кризис крепостнического хозяйства сопровождался ростом капиталистических отношений внутри самого феодально-крепостнического хозяйства помещика.

Количество фабрик и промышленных заведений из года в год увеличивалось. Увеличивался отход крестьян на фабрики. Росла торговля. Крепостнические установления являлись оковами для развития новых капиталистических отношений. Эти новые отношения проникали и в непосредственное хозяйство помещика. Земельные участки в его подмосковных вотчинах и в Москве, а также барские дома и службы начали сдаваться в аренду. Так были сданы в аренду флигеля в Останкине, дома в Петербурге, в Москве на Никольской улице и на Воздвиженке, а также в имении Коломенского уезда Маркове. Имущество этих домов распродавалось с аукциона разным лицам.

Кризис крепостнического хозяйства сказался и в бюджете помещика. Так, в 1859 г. задолженность Д. Шереметева возросла до 6.068.000 руб., а накануне реформы 1861 г. мы застаем его дела в состоянии полного расстройства.

«Великая реформа была крепостнической реформой, и не могла быть иной, ибо ее проводили крепостники. Какая же сила заставила их взяться за реформу? Сила экономического развития, втягивающего Россию на путь капитализма. Помещики-крепостники не могли помешать росту товарного обмена России с Европой, не могли удержать старых рушившихся форм хозяйства. Крымская война показала гнилость и бессилие крепостной России. Крестьянские бунты, увеличивающиеся с каждым десятилетием перед «освобождением», заставили первого помещика Александра II признать, что «лучше освободить сверху, чем ждать пока свергнут снизу»[1]. Товарищ Сталин говорит: «Революция крепостных крестьян ликвидировала крепостников и отменила крепостническую форму эксплоатации»[2].

В 1859 г., как мы уже говорили, в бюджете Д. Шереметева числилась задолженность свыше 6 миллионов рублей, а к 1870 г. этот шестимиллионный долг не только был целиком покрыт, но получилось совершенно дотоле необычное для его хозяйства превышение дохода над расходами (доход—984,7 тыс. руб., расход—869,2 тыс. руб.).

У крестьян Шереметева в результате реформы было отрезано более 1/3 земли (из 450.000 десятин—165.000 десятин) в пользу помещика Д. Шереметева. «Реформа была проведена так, что за свою личную свободу крестьяне заплатили дворянству лучшей частью своих

---

[1] Ленин В. И., т. 15, стр. 143.
[2] И. В. Сталин. «Вопросы ленинизма». Т. XI, ч. II, стр. 30.

земельных владений» (Ф. Энгельс)[1], а в 1867 г. Д. Шереметев получил с крестьян своих вотчин 12.207.090 рублей выкупных платежей, причем в среднем за десятину крестьяне должны были ему заплатить по 45 руб., тогда как действительная ее стоимость была вдвое дешевле. «Крестьяне были ограблены вдвойне, мало того, что у них отрезали землю, их заставили еще платить «выкуп» за оставленную им и всегда бывшую в их владении землю, и при том выкупная цена земли была назначена гораздо выше действительной ее цены»[2].

В результате реформы шестимиллионный долг был погашен и около 6 миллионов чистого капитала было приобретено за счет полученных с крестьян выкупных платежей.

Крестьяне же его вотчин с огромным напряжением на сокращенных наделах вынуждены были добывать себе средства к существованию, выплачивая при этом большие выкупные платежи помещику. Недостаток земельных наделов вынуждал их арендовать отрезанные от них в пользу помещика земли и тем самым снова попадать к нему в кабалу.

Тяжелое положение крестьян после реформы 1861 г. заставило встать их на путь революционной борьбы. Так, в 1861 г. для усмирения волнения в слободу Михайловскую был выслан даже эскадрон драгунского полка. В 1863 г. было большое волнение в Алексеевской вотчине. В 1864 г. крестьяне шереметевских вотчин в Богородском уезде Курской губ., не согласившиеся на условия поземельного надела и прекратившие взносы казенных податей, усмирялись высылаемыми воинскими командами.

В Серебряноприудской вотчине и в целом ряде других вотчин крестьяне отказывались повиноваться вотчинным начальникам, а в 1865 г. в Пензенской вотчине Шереметева дело дошло до экзекуции: крестьяне 5 селений, добиваясь увеличения надела, прекратили запашку полей и не платили оброка; три роты 145 Новочеркасского полка жестоко усмиряли восставших.

В тяжелом положении оказались также и дворовые люди. Многочисленная останкинская дворня, оказавшаяся после реформы 1861 г. на свободе и без всяких средств к существованию, по решению Д. Н. Шереметева вся должна была быть выселена из его имения незамедлительно. «В случае сопротивления лиц, подлежащих высылке (из Останкина), выслать воинскую команду»,— дал в свою очередь распоряжение московский губернатор. Так, в присутствии исправника и команды сотских были высланы силою из Останкина бывшие дворовые люди, с малолетства работавшие на Шереметевых, а дома их были проданы с аукциона.

Такова была картина разложения вотчинного хозяйства помещика Д. Шереметева в эпоху реформы 1861 г.

На фоне разложения феодального хозяйства, а вместе с тем и дворянской культуры следует рассматривать то единственное учреждение в области искусства, которое уцелело у Шереметевых от прошлого вплоть до конца XIX века,— певческую капеллу.

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XI, ч. II, стр. 30.
[2] В. И. Ленин. Сочинения, т. 4, стр. 100.

ГЛАВА X

ПЕВЧЕСКАЯ КАПЕЛЛА Д. Н. ШЕРЕМЕТЕВА И ЕЕ РУКОВОДИТЕЛЬ Г. Я. ЛОМАКИН (1812-1888 гг.)

Уход из крепостной капеллы Шереметева Степана Аникиевича Дегтярева болезненно сказался на ее работе, а после смерти Н. Шереметева (1809 г.) она стала все более и более хиреть, состав ее постепенно сменялся, и к 1822 г. при Д. Шереметеве капелла под управлением учителя придворных певчих Леницкого влачила довольно жалкое существование; она состояла тогда из 30 певчих, которые «едва знали ноты, о делении нот и об интонации они не имели никакого понятия; вожаком был кто-нибудь из старых певчих, знавших напев по слуху. Если бы ему вздумалось остановиться или сврать, то и весь хор путался и останавливался, что и получалось нередко». Период упадка продолжался до прихода к руководству Гаврила Якимовича Ломакина, который привел ее в такое состояние, что она смогла стяжать себе в музыкальных кругах России широкую известность и славу.

Г. Я. Ломакин был одним из выдающихся крепостных людей Шереметева. Он родился 25 марта 1812 г. в Борисовской вотчине (Курской губ.), откуда ранее был взят и Дегтярев; отец его—крепостной Шереметева—занимал должность приказчика[1].

Семья Ломакиных отличалась своей музыкальной одаренностью. Еще при Н. Шереметеве в 1808 г. в его певческой капелле числились двое певчих Ломакиных. «В больших певчих» состоял Василий Ломакин, получавший от Шереметева 112 руб. в год; «в маленьких певчих» был Алексей Ломакин с содержанием 83 руб. в год.

Трудно сказать, в каком родстве с ними был Гаврила Якимович. Известно только, что оба они были привезены из Борисовской вот-

---

[1] В архиве сохранился один из приказов от 19 ноября 1803 г., где Шереметев обращается к отцу Ломакина «слободы моей Борисовки приказчику Якиму Ломакину. Явясь ко мне в СПБ оной слободы малороссияне Федор Еременков и Андрей Копенков с мирского о разных обстоятельств просьбою сего числа, отпущены обратно в оную слободу в домы их, которым без особого моего предписания никаких налогов обид и притеснения никому не делать».

чины. Гавриил Якимович вступил в капеллу в 1822 г. девяти лет. И уже в раннем детстве он славился своим голосом. Его высокое сопрано выделялось на клиросе Борисовской церкви, где он тогда пел. Ленцкий, обучавший шереметевских певчих, заметил хорошего певца. Юного десятилетнего солиста Ломакина увозят в Петербург, и с тех пор он всю свою жизнь посвящает певческой капелле Шереметева. Много работая над собой, Ломакин страстно отдается преподавательскому делу; им составляется методическое руководство по изучению музыкальных правил и элементарный курс преподавания пения с упражнениями для хорового пения.

Стремление к более широкому музыкальному образованию заставляет Ломакина брать частные уроки на стороне. На свои трудовые гроши юноша берет уроки скрипки у старого скрипача—одного из лучших музыкантов оркестра И. Шереметева. К сожалению, мы не знаем имени этого учителя скрипки. Лучшими скрипачами шереметевского оркестра были тогда Петр Калмыков, Иван Володимиров и Василий Бизяев. У одного из них, очевидно, и брал уроки скрипки Ломакин. Он осваивает и скрипку и фортепьяно. Вначале он сам занимается игрой на фортепьяно, дает вместе с тем частные уроки фортепьянной игры, чтобы на выручаемый заработок от этих уроков самому пользоваться частными уроками фортепьянной игры у театрального музыканта Васплевского, а позднее—у Кассова, ученика Фильда и Адама.

Серьезно и систематически он занимается самообразованием. Большое упорство в труде, настойчивость в достижении поставленных целей и исключительная работоспособность были свойственны Ломакину с ранних лет. Он много работает над собой в эти годы и чувствует большую потребность в музыкальном творчестве, в самообразовании. В эти годы он, по его словам, «сочинял романсы, бывшие тогда в большой моде, и все свободное время посвящал самообразованию и изучению музыкальных сочинителей. Перетвердил все этюды Черни, Крамера, Миллера, Клементи, Можелеса, Скарлатти, все сонаты Бетховена, Вебера, Моцарта, фуги Баха и пр.»

После Ленцкого шереметевской капеллой руководил итальянец Сапиенца, который значительно улучшил ее состояние. Еще при нем Ломакину приходилось дирижировать церковным хором, а с 1830 года, в 48-летнем возрасте, Гавриил Якимович назначается учителем певчих шереметевской капеллы.

На протяжении 20 лет Ломакин работает с Сапиенца над обучением певчих у Шереметева. В 1850 г. в письме к Д. Шереметеву его поверенного в делах И. Апрелева сообщается о том, что «маленькие певчие все здоровы, каждодневно занимаются по расписанию; три дня в неделю Ломакин с ними занимается, а один раз в неделю бывает г-н Сапиенца, остальное время заняты уроками» [1].

Фактически Ломакин с 1830 года руководит капеллой Шереметева. Сапиенца лишь эпизодически наезжает, передав все нити управления Ломакину.

---

[1] «Домашняя старина». 1902 г., вып. II, стр. 139.

С большой охотой, с большой любовью к делу отдается молодой Ломакин усовершенствованию капеллы и достигает значительных успехов. Шереметевская капелла приобретает большую известность. В 1830 г. Ломакина приглашают учителем пения в театральное училище, где по классу пения он проходит концерты своего предшественника Дегтярева. В следующем году он преподает в Павловском кадетском корпусе. Затем его приглашают в дворянский полк, в Морской корпус, в Пажеский корпус, в корпус Путей Сообщения, в Училище правоведения, в женские институты и в некоторые частные учебные заведения в Петербурге.

Ломакин приобретает известность как хороший хормейстер и учитель пения. Его интересует также теория музыки. В певческой капелле Шереметева он проявляет свой талант педагога. Шереметев, вернувшись в 1831 г. из Польши, не узнает своей капеллы. Возрастающая слава его хора ему импонировала, он охотно соглашается с необходимостью пополнения капеллы и поощряет все начинания Ломакина в этой области. Ломакин в это время работает над гармонизацией церковного пения. Нелегко было вводить подобные новшества, нелегко достались они и самому композитору. Со стороны духовенства он встречает протест, на него сыплются жалобы, приходится во всеоружии отстаивать «свою методу». Сам Шереметев приказывает однажды Ломакину «петь в своей церкви все по-придворному и без всяких оттенков». Этот приказ, накладывающий узы на его творчество, сразил Гавриила Якимовича. Жена его Надежда Андреевна пишет, что «на этой почве у него было разлитие желчи, и он долго чувствовал последствия этой болезни».

Большую борьбу пришлось вести Ломакину за свою самостоятельность. В 1848 г. Ломакина приглашают на должность главного учителя придворных певчих; он с любовью берется за дело и достигает больших успехов. По инициативе Львова он берется также за гармонизацию всего годичного обихода церкви, что занимает у него десять лет жизни. «Он теряет за эти годы, — по выражению жены его, — способность сочинять что-либо сам, одни церковные мотивы вертелись у него в голове и уничтожали всякое вдохновение. Он исписал более 2 000 страниц, переводя всевозможные прмосы, октохи и прочие простые напевы, на 4 голоса. Жена его говорит с его слов, что он «спешил покончить с этим одуряющим трудом», который для него пропал бесследно, ибо оказалось, что ноты являются собственностью придворной капеллы, и договорное условие, написанное Львовым на эту работу, было уничтожено. Этот проделанный колоссальный труд, стоивший Ломакину десять лучших лет жизни, страшно утомил его, а лишение его авторских прав совершенно обескуражило. К полученной им личной обиде прибавилась вскоре еще новая: в 1861 г. праздновалось 25-летие основания певческого придворного училища, и все работавшие там были представлены к наградам. Ломакин, более всех сделавший для него, был представлен к награде орденом св. Анны 2-й степени. Но ввиду его «низкого» происхождения, орден был отменен, а вместо него была назначена денежная награда.

Ломакин бросает придворную капеллу и все свое внимание переносит на капеллу Шереметева. Сороковые и пятидесятые годы были годами ее расцвета. Капелла Шереметева приобретает большую славу. В 1853 г. штат ее был следующий: «учитель церковного пения г-н Ломакин и два помощника, смотритель за церковными книгами и нотами, учитель итальянского пения г-н Санценца, законоучитель, учитель истории, литературы и географии, учитель арифметики, смотритель малолетних певчих, надзиратель за певчими—отставной унтер-офицер: больших певчих 32, из них своих 20, крепостных и вольнонаемных 12, малолетних певчих 54, из них своих 49, вольнонаемных — 5» [1].

Всего, следовательно, певчих было 86 человек, из них 69 крепостных и 17 вольнонаемных. Таким образом, наибольшей численности певческая капелла у Шереметева достигла при руководстве Ломакина в 50—60-х годах XIX в., когда она состояла почти целиком на 80 процентов из крепостных людей Д. Шереметева и лишь на 20 процентов из вольнонаемных.

Если бы мы попытались сравнить состав капеллы 1852 г. с ее составом в 1789 г., то пришлось бы констатировать, что она численно возросла в три раза, а вместе с тем, если в 1789 г. она была исключительно крепостной, то в 1853 г. до 20 процентов певчих в ней было вольнонаемных. Да и самый характер капеллы изменился: в конце XVIII века она обслуживала театр, постановки опер и светских концертов, а в XIX в. она перестраивается главным образом на церковное пение, становится по преимуществу духовной капеллой. Светская музыка отходит уже на второй план, а концерты светских композиторов становятся все более и более редкими.

В эти годы у Ломакина появляется помощник из его учеников, Алабушев, который помогает Ломакину в управлении церковным хором, а также и в подборе голосов. В 1853 г. было послано из Петербурга следующее сообщение учителям Останкинской школы: «27 числа сего генваря месяца к 2 часам пополудни иметь в готовности всех штатных и заштатных воспитанников училища, кроме сего к этому же времени собрать в училище дворовых мальчиков, имеющихся у должностных людей, пенсионеров и вдов оной дачи для опробования их голосов помощником регента С.-Петербургского хора Алабушевым. О чем Останковское правление имеет известить письменно гг. учителей Останковской школы» [2].

Алабушев выявил из учеников Останкинской школы четырех подходящих певцов, обладавших хорошим голосом и слухом: Белова, Шелгунова, Алабушева и Солодовникова, которых было приказано незамедлительно представить в домовое управление. Но когда эти дети были туда доставлены, то у них оказалась чесотка, поэтому заведующий домами и дачами в Останкине Кутайцев отдал строгое распоряжение: «Объявить смотрителю Рыбакову, чтобы он наблюдал в училище опрятность, а дабы болезнь в училище не распро-

---

[1] Н. А. № 262. «Списки дворовых Фонтанного дома».
[2] «Усадебный архив музея Останкино», № 36, лист 5.

странилась, просить у доктора Соловьева о немедленном пользовании воспитанников».

Эти оба документа относятся к капелле 1853 года.

Последний документ, относящийся к капелле Шереметева, когда она еще была крепостной, мы имеем от 1855 г. У Шереметева тогда было, очевидно, намерение довести состав капеллы до 100 певчих. В капеллу брали не только детей старшего возраста, но и совсем маленьких, с 7 лет, отбор голосов поручался Ломакину.

В предписании СПБ конторе от Д. Шереметева в 1855 г. было объявлено: «Предоставляю учителю пения г-ну Ломакину для пополнения певческого моего хора выбрать в Москве, Останкове, Кускове и в подмосковных моих вотчинах: одного баса среднего, одного баса октависта, одного тенора и 10 малолетних голосов по усмотрению г-на Ломакина из моих крестьян и дворовых, а также и посторонних. Предоставляю СПБ конторе сообщить московской конторе и предписать во все мои подмосковные вотчины, чтобы к приезду г-на Ломакина приготовлены были для пробы голосов несколько дворовых и крестьян от 20 до 35 лет и малолетних от 7 до 10 лет; по приезде г-на Ломакина допустить его к пробе голосов у дворовых людей и крестьян и содействовать приисканию хороших голосов»[1].

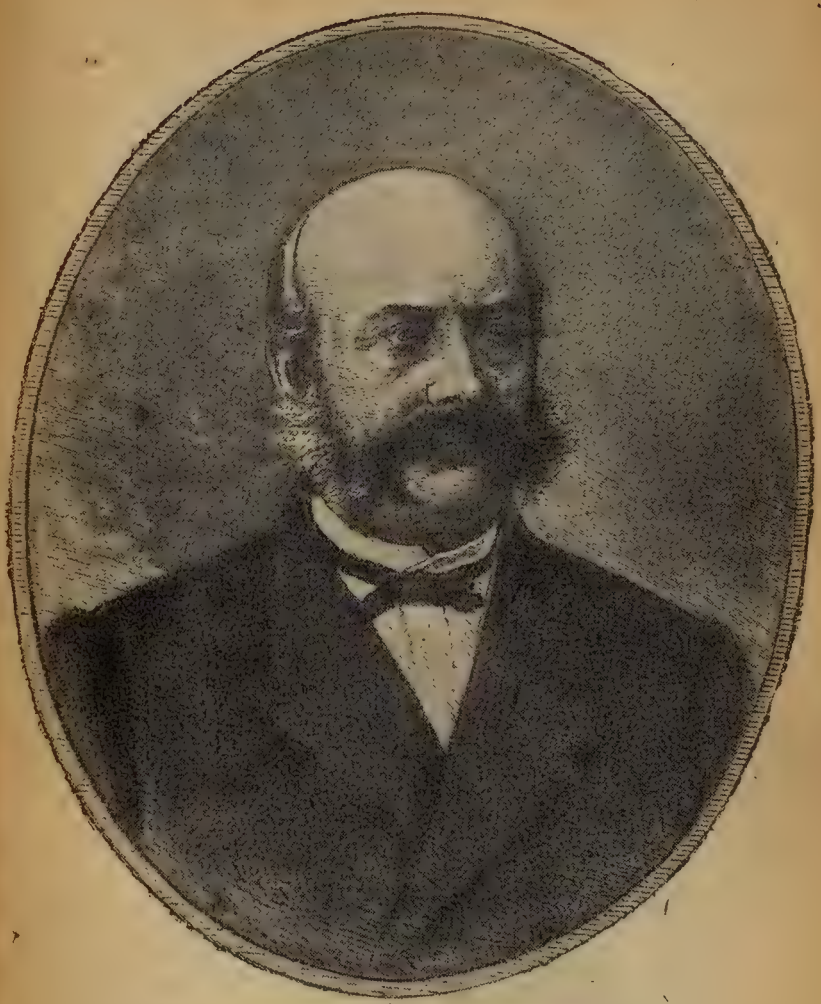
Из этого документа мы видим, что система набора изменилась лишь в том отношении, что вместо уполномоченных из крепостных людей отбор голосов был поручен ставшему уже тогда вольным Ломакину, а возраст отбираемых в певчие был от 7 до 35 лет, и лишь подростки переходного возраста от 10 до 18 лет, в силу перелома голоса, освобождались от этого набора.

Все приезжавшие в Петербург иностранные артисты и композиторы посещали капеллу Шереметева: Росси, Рубини, Вирдо, Берлиоз, Лист, Дёлер и др. Всех поражала «стройность аккорда, мягкость, сила и единство шестидесяти голосов и художественность исполнения». В эти годы в концертном зале Фонтанного дома Шереметева в известные дни исполнялись духовные концерты русских композиторов: Дегтярева, Бортнянского, Ломакина, а также и сочинения классиков: Палестрины, Баха, Лео, Дуранте, Лотти, Марчелло, Аркадельта и пр.

Капелла под управлением Ломакина вызывала восторг у иностранцев. Так, на одном из концертов, на котором присутствовал Рубини, капелла так отличилась, что Рубини сам захотел быть участником и вызвался пропеть итальянскую арию под аккомпанемент Ломакина. Глубоко переживавший пение ломакинского хора, Лист посвятил ему свою «Ave Maria», которую исполнял хор в концертах. Одно из своих сочинений посвящает ему и Берлиоз.

В 1857 году Ломакин совершает заграничное путешествие, и там его радушно принимают музыкальные круги Европы. Выдающиеся современники видели в Ломакине образованного музыканта и преобразователя пения. Особенно хорошо понимал и ценил Ломакина М. И. Глинка, получивший свое первоначальное музыкальное обра-

[1] Н. А. № 45. лист 29.



Композитор Г. Я. Ломакин

зование в крепостной труппе своего дяди. Глинка прекрасно чувствовал место Ломакина в русской музыке и с большим уважением относился к нему.

«Нигде в хоре не слыхал я такой стройности,—говорил он.— Вы первый человек, Гавриил Якимович, который довел детей до такой верности и твердости». Глинка любил посещать Ломакина, певал у него свои романсы, беседовал по вопросам музыки. В 1839 г. Глинка посвящает молодому Ломакину свой романс «Не требуй песен от певца».

Но эти концерты шереметевской капеллы, совершенно недоступные для массы и удовлетворявшие лишь избранный круг великосветской публики, перестают удовлетворять Ломакина. Он, выходец из крепостного крестьянства, хотел служить народу. В передовых кругах музыкальной общественности тоже раздаются возгласы негодования по поводу того, что капелла недоступна. Любимый и талантливый ученик Ломакина из бывших шереметевских крепостных И. А. Мельников убеждает своего учителя заняться организацией публичной бесплатной школы пения. Ломакин горячо откликается, и вместе с Балакиревым они отдают этому общественному делу много трудов и сил.

Отсутствие средств, помещения и поддержки со стороны имущих людей создают массу препятствий, и только огромный энтузиазм Ломакина и его настойчивость могли побороть все. Ломакин с трудом добывает необходимые средства: он дает в зале дворянского собрания 11 марта 1862 г. свой концерт в пользу открытия бесплатной школы. С большим трудом добивается он у Шереметева разрешения использовать капеллу для этого концерта. Концерт имел огромный успех. Полный сбор с него пошел на организацию школы. Через месяц Ломакин снова повторяет концерт в пользу школы со следующей программой:

Часть 1-я.

Мендельсон—увертюра.
Моцарт—хор ave vere corpus.
Хор XVI столетия Галлуса.
Ария с хором из «Stabat Mater» Россини.
Хор из «Идоменея» Моцарта.

Часть 2-я.

Увертюры на русские темы Балакирева.
Хор XV века.
Ария Ломакина—исп. И. А. Мельников.
Хор «Ожидание» Мендельсона.
Хор из оратории «Четыре времени года» Гайдна.

В обоих концертах хором дирижировал Карл Шуберт.

Ломакин добивается у Шереметева использования его певческой залы для дневных занятий школы. Шереметев, по словам Ломакина, из окон своего дворца следил за приходящими в класс пения и ужасался их многочисленности. Ломакин был под постоянной угрозой лишиться помещения для своей школы, под постоянной угрозой недостатка для нее средств. Учащиеся школы вряд ли знали

каких трудов, хлопот и какой траты нервов стоило их музыкальное образование учителю. В годовщину открытия школы состоялся первый концерт, поставленный силами учащихся. В программе стояли Гендель, Мендельсон, Россини, Бетховен, Моцарт и др. Концерт прошел с огромным успехом.

Из учеников бесплатной школы Ломакина вышел ряд прекрасных певцов-солистов, которые имели успех на сцене.

Педагогический талант Ломакина унаследовали некоторые из его учеников, которые сделались впоследствии учителями пения.

В 1870 г. Ломакин благодаря ряду конфликтов вынужден был оставить это дело. Шереметев завладел снова целиком своим хормейстером и попрежнему широко использовал его линь для себя. Жизненные силы Ломакина стали сдавать и сразу оставили его в тот момент, когда в ноябре 1871 г. после смерти Д. Шереметева ему сообщили о решении опекунов и наследников графа распустить капеллу, насчитывавшую свыше 100 лет своего существования, а всех живших в доме графа певчих (в том числе и Ломакина) выселить из дома к 1 января, малолетних же певчих отправить не позднее 15 декабря на родину. Жена Ломакина говорит, что «в доме графа никто не смягчил этого жестокого удара ни одним сочувственным словом; смертный приговор хору и учителю был произнесен и подписан».

Гавриила Якимовича сразил этот удар, но он снова решил бороться, он всячески задерживает роспуск капеллы, самоотверженно изыскивает средства на содержание певчих, вкладывает все свои сбережения и кое-как удерживает роспуск капеллы до мая—июня 1872 г. К этому времени все его средства истощились.

На остаток собственных средств он снабжает детей певчих всем необходимым в дорогу и, поручив своему помощнику Алабушеву беречь их и доставить на родину, с тяжелым чувством расстается с ними. Он бросил после их отъезда все свои музыкальные занятия и всякие сношения его с домом Шереметева прекратились. У него началось сложное психическое заболевание, связанное с полной потерей памяти, частичной потерей речи и полнейшим равнодушием ко всему окружающему. Жена его так рассказывает о его состоянии после разговора со старшим сыном Д. Шереметева Сергеем о судьбе капеллы перед ее роспуском: «Мрачен, грустен возвратился он в опустелую, душную свою городскую квартиру, грязен и противен показался ему певческий двор, мрачны стены дома, где он прожил всю свою жизнь, испытывал так много горя и радостей, где так много работал, к чему-то неутомимо стремился, достигал, из сил выбивался, и чем же кончаются его подвиги—приходится разорять, что созидал, и самому убираться оскорбленным!.. Отправив детей, он возвратился в самом убийственном настроении духа. Ему казалось, что он все потерял, ничего более не оставалось ему делать в жизни...»

Этот крах серьезного музыкального учреждения в условиях помещичье-буржуазного строя был показателем разложения и упадка дворянской культуры.

С трудом оправился Гавриил Якимович после своей длительной

болезни; к нему снова обратились с просьбой руководить бесплатной музыкальной школой, но он отказался по нездоровью, указав на Римского-Корсакова, как своего преемника.

Несмотря на полученный тяжелый удар, последние годы своей жизни Ломакин все-таки снова посвятил организации небольшой капеллы у Шереметевых. Один из наследников Д. Шереметева уговорил его принять управление хором, собранным из 14 старых певцов. Но былого подъема, энтузиазма и творчества вернуть уже было нельзя после всего пережитого. Умер он 9 мая 1885 г. на 74 году жизни. Это был действительно один из лучших представителей интеллигенции, вышедший из народа и служивший народу вопреки всем преградам, которые ставило на его жизненном пути дворянско-крепостническое и буржуазное общество.

В заключение остановимся на оценке деятельности Ломакина передовыми людьми из его современников. В 1856 году в «Музыкальном и театральном вестнике» был помещен следующий отзыв об одном из концертов Ломакина в статье Стасова под заголовком: «Концерт гг. певчих графа Шереметева».

«Шереметевский хор в особенности обязан тем, чем мы его видим в наше время, замечательному таланту нынешнего капельмейстера своего Г. Я. Ломакина, который, бесспорно, стоит по знанию и таланту, а главное по глубине музыкального инстинкта наравне с замечательнейшими современными капельмейстерами по части хоров и воскрешает для нас до некоторой степени понятие о том, чем были в свое время те директоры капелл и консерваторий лучшего итальянского времени, которыми гордится история музыки. Уже несколько десятков лет посвятив себя трудному искусству образователя и управителя хора, Г. Я. Ломакин при врожденном таланте приобрел то знание, тот апломб и то мастерство в ведении хора, которые превращают хор в чудесное целое, оживленное одним и тем же художественным чувством, выражением, стремлением, из многосоставного хора делают одного человека, одного художника, глубоко понимающего и уважающего исполняемые им создания... Вот какие пьесы были исполнены в нынешнем концерте:

В 1-й части:

1. Хораль Баха из Passion musik в 4 голоса.
2. Окончание Gloria in excelsis из мессы Дуранте в 4 голоса (неаполитанская школа XVII—XVIII в.).
3. Мотетт Iudica me Deus. Лео в 4 голоса (неаполитанская школа XVII—XVIII в.).
4. Хор Plorate filii Israel из оратории Кариссими в 6 голосов (римская школа XVII в.).

Во 2-й части:

5. Хораль Баха из той же Passion musik в 4 голоса (перв. пол. XVIII в.).
6. Crucificus Лотти в 10 голосов (венецианская школа XVIII в.).
7. Мотетт Ho die nolis est natus coelorum rex Hanume в 6 голосов (римская школа XVI в.).
8. Crucificus Баха из его Hohe Messe в 4 голоса.

Итак, мы находим здесь образчики самых разнообразных школ и эпох... Пьесы эти написаны в самых разнообразных характерах, поэтому требовали самого разнообразного исполнения. Всякий настоящий любитель музыки мог вынести из этого концерта только такое чувство радости и восторга, которые редко приходится испытывать. И кто мог бы вообразить, что в наше время, когда хоры певческие в таком повсеместном упадке, когда папская капелла—хилый и бедный остаток прежней славы и величия, когда немцы сами жалуются на берлинский Domchor (где, кроме аккуратности и механической отчетности, они ничего не признают), когда все истинно знающие музыкальное дело вопиют против всеобщего упадка хорового пения в Европе,—древняя итальянская музыка нашла себе уголок в России и таких исполнителей, на которых светло порадовались бы сами создатели тех великих творений»[1].

Серьезные концерты из классических произведений позднего итальянского Ренессанса при необычайной согласованности и безупречной отделке голосов и большом мастерстве в ведении хора были, несомненно, крупным явлением в русской музыкальной жизни первой половины XIX столетия.

С именем Г. Я. Ломакина, Львова и с именами музыкантов старшего поколения: Бортнянского, Дегтярева, Матиенского, Паскевича, Фомина связывается определенный этап, давший толчок развитию русской музыкальной культуры; по их почину начали дебатироваться вопросы музыкальной теории, методологии. Ломакин, как один из первых педагогов в области вокального ансамбля у нас в России, как и его предшественник С. А. Дегтярев, сделали большое дело в музыкальном образовании своих современников.

---

[1] Музыкальный и театральный вестник. 1856 г., 26 февр., № 9, стлб. Вл. Стасова.

ГЛАВА XI

ОРКЕСТР А. Д. ШЕРЕМЕТЕВА

Заключая обзор театральной и музыкальной деятельности, развивавшейся у Шереметевых на протяжении XVIII и XIX столетий, нельзя не остановиться на оркестре А. Д. Шереметева, пользовавшемся большим успехом в Петербурге своими популярными духовными и симфоническими концертами. Располагая огромными средствами, А. Шереметев, как крупнейший рантье, получавший ежегодно одних процентов на капиталы свыше 1 миллиона 200 тысяч рублей, а общего годового дохода свыше 1 миллиона 800 тысяч рублей[1], в состоянии был завести по примеру своих предков собственный духовой и симфонический оркестр и хор, но уже из наемных музыкантов и вокалистов.

Просвещенным меценатом, он задался мыслью привести в исполнение те попытки устройства популярных, доступных концертов, которые в свое время были предприняты еще А. Г. Рубинштейном. Благодаря достаточно сильной материальной базе (Шереметев на содержание своего оркестра и солистов тратил свыше 150 тысяч рублей ежегодно), а также благодаря связям и положению в обществе, те начинания, которые потерпели крах из-за необеспеченности средствами у Рубинштейна, смогли получить свое развитие при вложении в них шереметевских капиталов.

С 1898 года по 1910 год было устроено Шереметевым в Петербурге 150 концертов. В 1900 году симфонический оркестр Шереметева состоял из 60 инструментов: 10 первых скрипок, 8 вторых скрипок, 6 альтов, 4 виолончелей, 4 контрабасов, одной арфы, 3 флейт и пикколо, 2 гобоев, одного английского рожка, 2 кларнетов, одного баса-кларнета, 2 фаготов, 4 валторн, 2 труб, 2 корнетов с пистонами, 3 тромбонов, одной трубы, 3 ударных и одного пианиста.

Оркестром дирижировал в концертах нередко сам А. Шереметев, который, по словам некоторых исследователей музыки, обладал дирижерским и композиторским талантом.

[1] В. К. Сташкович. «Бюджет Шереметевых» (1798—1910). Москва. 1927.

Пробуя свои силы в композиторском искусстве, А. Д. Шереметев написал «Патетическую фантазию» и «Реквием». Оба эти произведения с их мотивами погребального пения хора под вой ветра и шум непогоды, с их мощным похоронным маршем проникнуты мистикой и эклектизмом, отдельные моменты звучат красиво и колористично. Реквием был написан для вокального квартета, хора, симфонического и духового оркестров и органа.

Популярные концерты Шереметева составлялись из произведений музыкальных направлений разных эпох и школ, различной музыкально-художественной ценности.

В них исполнялись и мессы Сен-Санса, и сюиты Глазунова, и симфонии Сибелиуса, и трилогии Лоренцо Переози наряду с Моцартом, Гайдном, Россини, Бетховеном, Бородиным и др. Отдельные концерты посвящались творчеству известных русских и западноевропейских композиторов: концерты Чайковского, Глинки, Римского-Корсакова, Балакирева, а также Мендельсона, Вагнера, Грига, Берлиоза и пр.

В 150 концертах, устроенных в течение 12 лет (до 1910 г.), были исполнены произведения 144 композиторов.

Оркестр А. Д. Шереметева был как бы последним отзвуком тех музыкальных традиций, которыми славилась шереметевская крепостная сцена еще в XVIII столетии. Следуя примеру своего деда и прадеда, имевших свой театр и свою музыкальную капеллу, А. Шереметев, получив от них по наследству огромное состояние, мог около 8 процентов своих годовых доходов затрачивать на содержание оркестра, устраивая с благотворительными целями общедоступные концерты.

Эти концерты получили известность и любопытны для нас как довольно яркая страница в истории музыкальной жизни Петербурга на рубеже XIX и XX столетий.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Шереметевский театр, располагавший большими, хорошо оборудованными театральными зданиями, богатейшим реквизитом, создавший квалифицированные актерские и оформительские кадры, регулярно работавший и привлекавший многочисленных зрителей новинками своего репертуара, феерической пышностью своих постановок, являлся крупным фактором в театральной жизни России последней четверти XVIII века.

По своим масштабам, технике и организации всего дела он значительно перерос узкие рамки домашних крепостных театров, являвшихся обычно лишь эпизодической забавой в быту крупнопоместные театры Москвы и подмосковья.

Шереметевский театр был одним из наиболее передовых театров России того времени, и его опыт и достижения имели влияние не только на частновладельческие крепостные, но и на профессиональные театры Москвы и Подмосковья.

Спектакли, устраиваемые в Кускове, в Москве и в Останкине, пользовались широкой популярностью и славой у современников; они собирали настолько большое количество зрителей, что нередко вызывали справедливые упреки на отлив публики из профессиональных театров столицы.

О крепостных певцах, танцовщиках, музыкантах Шереметева восторженно отзывались современники и их охотно использовали на стороне. Крепостной оркестр приглашался театром Медокса и другими антрепренерами и давал большие публичные концерты в столице под управлением знаменитых дирижеров.

Произведениями крепостного композитора и капельмейстера С. А. Дегтярева широко пользовались церковные хоры и певческие капеллы, и его имя вошло в историю русской музыки как одного из талантливых основоположников русской музыкальной культуры XVIII века.

Из шереметевского театра вышел замечательный «русский Страдивари» Иван Батов, музыкальные инструменты которого списки

себе широкую славу среди знаменитых русских и иностранных музыкантов.

Шереметевский театр был прославлен популярнейшим именем крепостной актрисы П. И. Жемчуговой, память о которой передавалась из поколения в поколение.

О репертуарных новинках у Шереметева шли дебаты среди театралов, и Шереметев, использовав их у себя, не прочь был поделиться либретто и музыкой с другими помещиками—владельцами крепостных театров и хоров.

Переводы пьес, сделанные его крепостным В. Г. Вороблевским, проникали на сцены других театров в изданиях самого автора этих переводов.

Многие замечательные произведения музыкальных классиков впервые стали известны русской общественности через крепостную сцену Шереметевых.

Необычайная пышность и высокая художественная сторона декораций и костюмов, а также разного рода усовершенствования и модные новшества в технических и оформительских приемах сцены, несомненно, должны были будить и продвигать вперед театральную мысль нашей отечественной сцены.

Все это говорит о том, что театр Шереметева, как один из наиболее передовых театров рубежа XVIII и XIX столетий, по праву должен занимать значительное место в истории русского театра эпохи наивысшего развития крепостного права в России.

Выросший на экономической базе крупного вотчинного хозяйства, располагавший огромными средствами, вполне обеспеченный людским составом, находясь в руках образованного театрала-помещика и имея, казалось бы, все возможности для своего развития, этот театр, однако, не смог стать на путь прочного долголетнего существования, крепостнические устои, его породившие, явились и причиной его гибели.

Крупные масштабы в организации всего театрального дела, квалификация актерских кадров, систематическая работа над спектаклем, высокая техника сцены, художественность оформительских приемов, богатство репертуара—все эти моменты сближают крепостной театр Шереметева и поднимают его на один уровень с общественными профессиональными театрами России; вместе с тем, организационная сторона дела, крепостнические устои театра, правовое положение актеров, условия их жизни и творчества в рамках крепостного режима—все это ставит его в один ряд с другими домашними помещичьими крепостными театрами.

Однако, несмотря на крепостническую сущность, шереметевский театр сделал немалый вклад в историю русского театрального дела: он внес много нового в театральное строительство, в технику сцены, в оформительские приемы спектакля, обогатив русский репертуар целым рядом западноевропейских новинок и, таким образом, сыграл большую роль в развитии национального театрального искусства.

Создав кадры прекрасных актеров, певцов, музыкантов из среды крепостных крестьян, он ввел в список русских мастеров нашей

отечественной музыкальной и театральной культуры ряд славных и незаслуженно забытых имен: композиторов Дегтярева, Ломакина, инструментального мастера Батова, актрис Жемчуговой, Изумрудовой, певцов Новикова, Кохановского, Розмарень, Божко, Мамонтова и Кривошеева, артистов балета Гранатовой, Бирюзовой, Воробьева, Сердоликова, музыкантов Калмыкова, Рыбакова и др., а также В. Г. Воробьевского, исполнявшего режиссерские обязанности и писавшего либретто для театра Шереметева,—все это имена, которыми в праве гордиться наша русская сцена.

Целый ряд мало известных произведений нашей отечественной музыки стал общественным достоянием именно через крепостной театр Шереметева.

Ярко и красочно театр знакомил москвичей не только с западноевропейским репертуаром, но и с русской комедией XVIII века и с первыми русскими операми.

Особенного внимания заслуживают попытки шереметевской сцены создать национальный патриотический спектакль в постановках опер «Взятие Измаила». «Новогородский богатырь Боеславич», а также использование в постановках национальных особенностей костюма, реалистических бытовых аксессуаров, народных мотивов и пр.

Несмотря на то, что шереметевский театр по природе своей был закрытым дворянским театром, он тем не менее смог расширить узкие домашние рамки и стать большим культурным и образовательным фактором своей эпохи.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Приложение 1

ПЕРЕПИСКА Н. П. ШЕРЕМЕТЕВА С ЕГО ПАРИЖСКИМ КОРРЕСПОНДЕНТОМ ВИОЛОНЧЕЛИСТОМ БОЛЬШОЙ ОПЕРЫ ИВАРОМ

1784—1803.

Перевод с французского В. К. Станюковича

От Ивара получено генваря дня 785.
Париж, 15 Августа, 1784 г.

№ 1.

Господин граф.

Мне передали у господина Годэна Ваше письмо, датированное 3 Июня с/г. Из этого письма я узнал с сожалением, что первое Ваше письмо, написанное в Феврале м-це, не было мне передано. Я убежден, г-н граф, что, зная мою искреннюю привязанность к Вам, Вы не могли ни на минуту усумниться в моем стремлении выполнить Ваши желания, и Вы были правы, объяснив мое молчание либо моей смертью, либо неполучением письма. В этом письме я нашел письмо, адресованное г. Годэну, которое я и передал по назначению. Эту бумагу Вы, очевидно по ошибке, положили в мое письмо, а не в сто. В случае, если бы Вы пожелали иметь другие рисунки декораций «Самнитских браков», как, например, рисунок дворца или храма, то я имею честь предупредить Вас, что декоратор и машинист, с которыми я советовался по этому поводу, а также относительно способов устройства наводнения на сцене, сказали мне, что они ничего не могут посоветовать, не имея перед глазами чертежа театра, потому что каждый рисунок декорации и каждая модель театральных машин должны быть согласованы с тем помещением, для которого они предназначаются. Необходимо знать все размеры для правильного расчета. Лишь при этом условии они согласны работать желая, как они говорят, сохранить свою репутацию.

Итак, они должны знать высоту театра в центре, ширину авансцены, число тележек и кулис, глубину театрального подвала, трапы, устроенные на сцене для выдвижения предметов, появляющихся из подвала, как-то: статуй, деревьев, воды, демонов и даже целых декораций. Для всего этого необходимо, как Вы видите, г-н граф, прислать Вам отсюда маленькую

модель наводнения, сделанную из дерева и картона, по которой Вы и смо-
жете все выполнить с успехом. Техники не знают другого способа пояснения
своего искусства, в особенности, когда дело идет о наводнении в театре,
слабою стороною которого является несовершенство театральных машин.

Если Вы пожелаете приобрести ряд предметов этого рода, несложных
по своей конструкции, Вам придется заказать два плана — один для декора-
тора, другой для машиниста. Планы эти должны быть сделаны по маленькой
модели, которую я имею честь Вам выслать и к которой прилагаю эскизы
декораций «Самнитских браков» и костюмов, какие носят здесь, а также
текст, с небольшими изменениями, сделанными рукою автора, которые он
счел необходимым предпринять для повышения интереса пьесы.

Для уяснения смысла пьесы, а также ее постановки. Вы можете обра-
титься к объяснительной записке, приложенной к этому письму.

Вы найдете в посылке все, что Вы мне изволили заказать из области
музыки, за исключением партитуры „Данаид», которая еще не напечатана.
Несмотря на это, у меня в руках были лучшие отрывки этой пьесы,
и я заказал копии с них с аккомпанементом, так же как и с нескольких
отрывков из оперы «Химена», музыка которой написана Саччини. Посылаю
также все, что появилось лучшего за последнее время в области симфоний,
квартетов, трио, дуэтов и ариэтт.

Прилагаю при этом перечень всех этих предметов, копию с которого
оставляю у себя, как Вы рекомендовали мне поступать, будучи в Париже.

Г. Годэн, которому я передал все Ваши поручения 16 Августа, предо-
ставил себя, очень любезно в мое распоряжение, выполнив все необходимое
и возместив мои расходы, которые достигли суммы 873 л. 2 с., так что
мне не пришлось на этот раз переживать те волнения, которые я испытал,
имея дело с г. Лесажем.

Не имея чести аккомпанировать Вашей игре, как в былое время, я хочу
утешиться и для этого посылаю Вам маленький сборник арий, которые
я имел удовольствие аранжировать для виолончели вместе с аккомпанементом.

Если этот маленький труд Вас когда-нибудь позабавит, я буду удовле-
творен тем, что буду мысленно с Вами, лишенный возможности быть в дей-
ствительности возле Вас.

С глубочайшим уважением, господин Граф,
остаюсь Вашим покорнейшим слугою *Иоар.*

Ул. Бурбю Виль-Неф,
дом Витриэ

ОБЩИЕ СООБРАЖЕНИЯ К ПОСТАНОВКЕ «САМНИТСКИХ БРАКОВ», СОГЛАСНО ЖЕЛАНИЮ АВТОРОВ

Декорации задуманы так, чтобы их можно было выполнить как на
маленькой, так и на большой сцене.

На большой сцене ступени должны спускаться к 1-му плану, который
один остается на прежней высоте, остальные планы, поднимаясь, отодви-
нутся назад.

Эти ступени, которых, согласно рисунка, должно быть пять, должны
иметь 17 дюймов высоты и 20 дюймов ширины. Размеры ступеней не должны
изменяться, каково бы ни было их число. На маленькой сцене постановка
должна быть выполнена по рисунку. Ступени будут у кулис между №№ 3
и 4 и сведутся к трем, чтобы их высота соответствовала театру. Продол-
жение же ступеней будет нарисовано на первых трех шасси.

Если сцена очень мала, ступени можно соорудить между 2 и 3 актом
при спущенном занавесе. Они необходимы только в этом акте и должны
стеснить процессии 1-го акта. В это же время можно поставить и барьеры
с обеих сторон. Трибуна, на которой помещается военачальник и 12 старцев,
стоит в глубине сцены. Она сооружается к 3-му акту, не раньше, чтобы
не мешать движению за кулисы во время 2-го акта, в котором последова-
тельно появляются Эвмен, Агатис, солдаты, римляне и самниты.

О костюмах

Все самнитские девушки одеты одинаково, старшины — также. Разница костюмов Агатиса и Парменона сводится к различным цветам их мантий. Римские и самнитские солдаты одеты одинаково, за исключением перевязей, которые у римлян должны быть красными; переменив эти перевязи, они могут войти в состав самнитской армии в 1-м и 3-м актах. Одежды мужчин и женщин из народа должны походить на одежды стариков и Евфимии, но беднее и разноцветные, а не белые. Хотя в 5-й сцене 1-го акта упоминаются лишь имена Евфимии и Евмены, они выходят в сопровождении отцов, матерей, молодых людей и девушек.

ПЕРЕЧЕНЬ НОТ И РАЗЛИЧНЫХ ПРЕДМЕТОВ, ВЫСЛАННЫХ ГРАФУ ШЕРЕМЕТЕВУ

16 августа 1784 года

Оперы серьезные и комические

«Дидона»	24 ливр.
«Армида»	24 „
«Кефал»	24 „
«Андромаха»	24 „
«Колинетта при дворе»	24 „
«Караван»	24 „
«Ревнивый любовник»	18 „
«Право синьора»	24 „
«Блэз и Бабэ»	24 „
«Два близнеца»	6 „

Концертные трио для баса

Тисье	7 л. 4 с.
Жордани	9 „
Стаман	9 „
Химбергер	9 „
Камель	7 л. 4 с.

Дуэты для виолончели

Бретон	6 л.
Купис	4 л. 4 с.
Бреваль	7 л. 4 с.
Вариации на мотив Мальбрука	3 л.

7 гравированных арий с аккомпанементом

1 Саккини 4 Анфосси 2 Чимароза	22 л. 6 с.

Симфонии для большого оркестра

Гайди и Плейель	10 л. 4 с.
Ле Дюк, Стамиц и Госсек	7 л. 4 с.
Госсек, охотничья симфония	4 л. 4 с.
Гайди	12 л.
Стеркель	9 л.
Стеркель	9 л.
Гайди	9 л.
Гайди	9 л.

Концертные симфонии

Камбини	4 л. 4 с.
Камбини	4 „ 4 „
Камбини	4 „ 4 „
Камбини	4 „ 4 „
Стамитц	4 „ 4 „

Концертные квартеты для баса

Гайди	9 л.
Крейцер	9 л.
Далейрак	9 л.
Далейрак	9 л.
Далейрак	9 л.
Грааф	9 л.
Шартрен	9 л.
Шартрен	9 л.
Камбини	9 л.
Камбини	9 л.
Камбини	9 л.
Камбини	9 л.
Хот	9 л.
Вариотори	9 л.

Арии и дуэты из «Данаид» и «Хименея» в копиях 180 стр.	54 л.
Календарь, поэма Самнитов и разные расходы	15 л.
Рисунок декорации к «Самнитским бракам»	96 л.
7 рисунков костюмов по 24 ливр. каждый	168 л.

Должен Вас предупредить, что по словам декоратора, рисунки декораций, которые он должен сделать по Вашему распоряжению, потребуют большого внимания и тщательности рисунка и поэтому обойдутся несколько дороже, чем декорации к «Самнитским бракам». Мне пришлось обратиться к придворному костюмеру, т. к. живописцы в этом деле ничего не понимают. Тем не менее, я нашел одного художника, который взялся сделать мне рисунки за половинную цену, но когда я увидел, как он рисует одежду актера,—я дал ему 12 ливров, чтобы только отделаться от него. Эти деньги также входят в счет. Я забыл прибавить к нему 4 ливра 10 с. за упаковку и переноску рисунков и нот. Общая сумма, считая 4 л. 10 с.,—877 ливр. 12 сол.

№ 3 Париж, 1785 г.

РЕПЕРТУАР ПЬЕС, КОТОРЫЕ ДАВАЛИСЬ ЕЖЕДНЕВНО В БОЛЬШОЙ ОПЕРЕ

«Аллида»—Глюка.

«Данаиды», «Кастор и Поллукс».

Эти оперы годятся для большого театра.

«Ифигения в Авлиде», «в Тавриде», «Альцеста и Орфей»—Глюка.

«Ифигения в Тавриде» всего легче, а также «Орфей».

«Благодетельный синьор» Хоккэ—труден из-за машин.

«Дидона», «Атис», «Роланд», «Ифигения в Тавриде»—Пиччини.

После «Дидоны» лучшей является «Атис» благодаря очаровательной музыке, известной под названием «Сон Атис». Но в этой опере много танцев.

«Рено», «Химена» Саккини.

«Химена» интереснее и легче в постановке, чем «Рено», перегруженный машинами и постановками.

«Андромаха», «Цефал и Прокрис», «Колинетта при дворе», «Караван», «Панург»—Гретри.

Три последние пьесы, а именно: «Колинетта», «Караван» и «Панург»—пользуются наибольшим успехом.

Посылаю Вам из них наиболее красивые музыкальные отрывки. Аккомпанемент же достать не удалось, ввиду того, что партитуры еще не гравированы.

Вот уже 5 месяцев, как идет эта опера, и публика все не может насытиться ею.

Если Вы захотите когда-нибудь с пользой заменить на Вашем театре те две пьесы, которые ныне пришлось исключить,—прилагаемый репертуар поможет Вашему выбору больше, чем театральный календарь.

Каталог объявленных пьес

Блэз и Бабэ	«Путешествие Розины»
Право синьора	«Фигаро»
«Летняя любовь»	«Севильский цырюльник»
Сбор винограда	«Мидас»
Веселая ночь и утро в деревне	«Театр Мольера»

Вот все, что есть лучшего в этой коллекции.

Каталог опер серьезных и комических, музыка которых послана г-ну графу

Большая часть музыки еще не гравирована.

«Альцеста»—переписаны отдельные отрывки, гравирована только партитура.

«Севильский цырюльник» — переписано также.

«Деревенское испытание» — гравированная партитура отдельно.

«Современные доктора и лохань здоровья» — переписана.

«Летняя любовь».

«Веселая ночь и утро в деревне».

Сбор винограда».

Эти три оперы гравированы.

Отдельные отрывки из «Данаид», «Эхо» и

Музыка к «Фигаро» — переписана.
«Путешествие Розины» — копия от руки.
«Мнимый Астролог» — копия от руки.
«Мнимый Окулист» — копия от руки.
«Новогодние подарки Меркурия» — копия от руки.
«Влюбленный Аристотель» — копия от руки

«Нарцисса» переписываются и будут Вам высланы вместе с рисунками «Альцесты» не раньше начала июня.

За исключением рисунков в «Альцесте», все предметы войдут в посылку, которая будет отправлена между 15 и 20 Мая 1785 г., а также школа пения на 1 и на 2 голоса.

Я посылаю все, что есть самого нового в инструментальной музыке, как-то симфонии для большого оркестра, концерты, лучшие квартеты, трио, дуэты и прелестные ариэтты и дуэты лучших композиторов Италии.

Составляя реестр посылки, я руководствовался лишь составом предыдущей, не принимая в соображение того, что Вы можете выписывать ноты помимо меня. Надеюсь, что Вы будете довольны моим выбором.

Кроме Вашей модели затопления, есть еще бесконечное множество маленьких моделей со многими деталями, которые будут Вам очень полезны при выполнении в большом масштабе. Между прочим, есть модель факела фурий и меха для вспышки молнии, что необходимо почти в каждой трагедии. Эти модели сделаны из жести и могут заменить подлинные, отличаясь от последних только величиною. При них прилагается описание. Они могут Вам пригодиться для грозы в маленьком театре, для освещения транспарантов. Опыт можно произвести в темной комнате, слегка освещая маленький театр из-за кулис. При этом Вы можете руководствоваться моими соображениями об искусстве применения машин, помещенными в отделе, посвященном транспарату.

Хотя художник не счел нужным приложить изображение костюма Альцидора из «Прекрасной Арсены», на которое Вы указывали в письме, называя его «рыцарем мрачного образа», я все же распорядился сделать рисунок, чтобы как можно точнее выполнить Ваше задание.

Кроме того, хорошо Вам иметь рисунок испанского костюма,— он послужит Вам и для графа Альмавивы в «Фигаро».

Если Вы не найдете стального муара, подобного прилагаемому образцу, и если нельзя будет заказать его сделать на фабрике—можно будет воспользоваться крепоном, который довольно хорошо заменяет эту материю. Во всяком случае, его можно будет применить для хористов, и Вам придется лишь выписать материи для 2—3 костюмов в каждой опере. Металлические гвоздики на кирассах заменяются маленькими полированными пуговицами. Корсаж воина и спереди и сзади делается, как женский корсет. В греческом костюме необходимо, чтобы актеры поддевали под одежды буфы, как женщины. Это придает костюму грациозность. Если, несмотря на все это, представятся большие трудности к выполнению костюмов (я признаю, что это очень трудно)—я смогу Вам выслать 2 или 3 маленькие фигурки в полном одеянии, которые послужат Вам моделями.

ЗАМЕТКА РИСОВАЛЬЩИКА О ДОСПЕХАХ

Эти металлические доспехи делаются из стального муара, 12 образчиков, которые здесь прилагаются. Из них самый коричневый и самый плотный— лучше всех, а для пышных украшений пригоднее всего вышитые золотом или серебром ткани, имитирующие дамасское золото и инкрустацию.

Греческие или римские панцыри принимают точно форму тела, и только некоторые части их сделаны из железа.

Это выполняется следующим образом: основа панцыря, которая делалась из буйволовой кожи,—изготовляется из бараньей кожи, выкрашенной в желтый цвет. На ней вышиваются золотом или серебром украшения, а металлические части делаются из стального муара, который окаймляется серебряной тесьмой, оттененной коричневой спиелью, чтобы придать им рельеф.

Мантия Эльмиры шьется из блестящей тафты абрикосового цвета и обрамляется белым. На ней красновато-коричневой тушью и чернилами изображаются тигровые пятна.

Мантия должна быть покрыта тафтой цвета загара.

Каска и щиты делаются из тисненого картона, позолоченного или посеребренного. Щиты, которые применяются в сражении, делаются из листового железа или из жести, подбитой листовым железом. Для того, чтобы под панцырем обрисовывались формы тела, делаются украшения на грудях, животе, бедрах, то есть на всех тех частях тела, которые выделяются.

Одежда Асейдора в «Прекрасной Артемизе» должна быть в стиле Генриха IV или испанская, очень элегантная, без фальшивых рукавов. Украшать ее не следует. Он выходит на сцену без оружия, так как бой происходит за сценой; без меча и без панцыря. Широкая перевязь для шпаги, в виде шарфа, делается или из буйволовой кожи с золотым или серебряным галуном с короткой золотой или серебряной бахромой по краям, или же из бархата под цвет одежды с галуном, шитая золотом или серебром, или из золотой или серебряной парчи с испанским швом по краям.

Приписка Ивара

Все вышивки, о которых говорит выше рисовальщик, делаются золотой или серебряной ниткой или блестками и делать их следует фальшивыми. Одежды первых персонажей всегда зашнуровываются сзади, у хористов же и солдат—застегиваются.

Вот 3 любимые первым тенором оперы каденции, которые мне кажутся очень легкими. Саккини обещал доставить мне несколько подобных отрывков, которые я буду иметь честь выслать Вам.

№ 5 Париж, 16 Мая, 1785 г.

Господин Граф,

Все мои поиски у букинистов с целью отыскать что-либо относящееся к искусству театрального машиниста оказались безуспешными, так как, к несчастью, не существует никаких солидных сочинений по этому искусству. Единственно, что я мог отыскать,—это две книги об «Искусстве Актера». Роясь в магазине эстампов, я нашел несколько предметов, которые не будут для Вас безразличны при теперешних обстоятельствах. Во-первых, маленькую коллекцию гравюр костюмов в 10 тетрадях, из репертуара трех театров, которая может дать понятие о театральных костюмах вообще, 5 дюжин маленьких декораций, выполненных на экранах, прекрасно изображающих сцены и действующих лиц из различных пьес французского и итальянского театров. Но из них только 2 относятся к французскому театру: к «Севильскому цырюльнику» и к «Фигаро».

Я высылаю Вам все, что есть лучшего в этом роде, следуя насколько возможно Вашим спискам. Руло с экранами завязано отдельно вместе с 2 пакетами маленьких гвоздей и булавок, чтобы Вы могли их монтировать, если Вы пожелаете ими руководствоваться при постановках (потому что) это вещь очень полезная.

Художник запоздал с рисунками, занятый работами к торжеству выхода королевы. В настоящее время он работает над «Альцестой», что заняло у него гораздо больше времени, чем он предполагал сначала, потому что ему приходится компановать заново все декорации, чтобы они могли произвести впечатление в таком маленьком помещении, как Ваш театр, который втрое меньше нашей Оперы. Ему нужно изготовить 5 смен декораций и около 20 персонажей оперы. Он гораздо скорее справился бы со своею задачей, если бы мог ограничиться копировкой декораций в том виде, как они ставятся в Опере, но высылка таких рисунков поставила бы Вас в большое затруднение, так как будучи выполнены для большого театра, они совершенно не годились бы для Вас. Вот почему в прошлом году, не имея в руках плана Вашего театра, он не пожелал ничего делать,

кроме «Самнитских браков». По той же причине, имел в настоящее время план, он не будет делать декораций ни для «Пантеры», ни для «Данаид», потому что две последние пьесы не могут произвести впечатления на маленькой сцене благодаря громадному количеству людей, которые постоянно переполняют сцену в этих операх. Вы можете убедиться в этом, прочитав либретто этих пьес, которые я Вам и высылаю. Художник и машинист нашли Ваш план прекрасно выполненным, а зала показалась им очень красивой, но, как я уже имел честь Вам сообщить, слишком малой для таких больших опер, как «Армида» и «Данаиды». Что касается «Альцесты», которой я жду со дня на день, я Вам вышлю ее как только получу, чтоб Вы имели время изготовить декорации к этой зиме. Закончив «Альцесту», художник приступит немедленно к 3-м следующим, а именно: «Королева Голкондская», «Дидона» и «Кефал и Прокрида».

Музыка «Данаид» великолепна. Вы получите партитуры вместе с отдельными ариями, так же как и рисунки к «Альцесте» и «Эхо»; что касается до «Адели»—Пиччини, то музыка ее оказалась столь плохой, что опера выдержала всего лишь три представления.

Имею честь выслать Вам одновременно партитуру оперы «Альцеста», «Севильский цирюльник» и чудесную музыку Пайзиелло, написанную в России. Я вынужден был заказать партитуры отдельных ролей, которых нет в печати, за исключением некоторых комических опер. Эти роли очень трудно было выделить из партитуры, но они необходимы для выучения ролей артистам. Это избавит Вашего копииста от очень трудной задачи и послужит ему образцом на будущее время. По присланным копиям Вы получите полное представление о пьесе за исключением хоров. Благоволите сообщить мне, правильно ли я понял Вашу просьбу, выслав отдельные роли с выделенной партитурой для каждой из них.

Последнее требование я не могу выполнить ранее месяца, так как партитуры не получены в готовом виде у продавца, а их нужно передавать для переработки копииста. Нет возможности достать музыку не напечатанных еще комических опер, как «Сесиль», «Охота св. Георгия», «Матрокко» и т. д. Возможно только достать комические оперы из театра Водевиля, имеющего отношение к итальянской комедии. Высылаю Вам те из них, которые указаны в Вашем списке, поскольку мне удалось их достать, и, кроме того, несколько наиболее красивых и новых пьес этого театра. Ко всему этому я прибавлю значительную часть текстов, указанных в Вашем перечне, а также текст опер, высланных в предыдущей посылке. Либретто некоторых опер в настоящее время невозможно найти, так как они погибли во время пожара Оперы. Что касается до текста «Альцесты»—я разыскивал его вот уже три месяца у различных лиц и все безуспешно; наконец автор, к счастью, дал мне один экземпляр и очень грязный, по правде говоря. Я переплел его, чтобы придать ему более приличный вид.

Вам следовало бы приобретать все либретто опер, которые имеют успех. Разыскивать их спустя несколько лет—сплошное несчастие.

Г-н граф, придя в отчаяние от того, что не смог достать ничего из литературы по театральным машинам, и чувствуя, как важно для Вас иметь по этому вопросу наиподробнейшие сведения для постановки больших опер,— я стал сам вблизи и с большим вниманием наблюдать за действиями театральных машин, что я имею возможность делать ежедневно в течение 20 лет. Чтоб уяснить себе секрет этого искусства, я написал на эту тему маленький труд, состоящий из 20 отдельных статей. Если этот набросок окажется Вам сколько-нибудь полезным—я буду вне себя от радости, так как желание сделать Вам приятное является единственным мотивом, побудившим меня приняться за эту работу. Без Вашего ведома я прибавил к тому, что высылаю Вам еще «Грозу» на транспаранте с изменением цвета неба. Она должна внушать несказанный ужас, как приводящая в движение все стихии. Есть также маленький кораблик, который может двигаться тремя способами при помощи различных механизмов, «Слава», которая величественно спускается и поднимается при помощи тамбура при появлении божества и Маленькая горка, которая должна занять глубину сцены и которую можно моментально установить и снять.

Все эти вещи единственные в своем роде и каждая из них может быть названа шедевром театрального искусства. Они служат для постановки самых дорогих по выполнению, самых трудных пьес, являющихся камнем преткновения для театральных машинистов. Благодаря этому, все такие пьесы идут в Париже лишь в Большой Опере. Обо всем этом я подробно говорю в моих статьях.

Модель театра, в которой Вы желаете изобразить наводнение, должна быть деревянной для большей продолжительности службы и прочности. Модель будет упакована со всевозможною тщательностью во избежание поломки в дороге. Она будет вручена г. Годэну между 18 и 20 Мая с другой нотной посылкой. Г. Годэн снабдил меня деньгами для выполнения этого поручения.

Имею честь, г-н граф, благодарить Вас за подарок, которым Вы хотите меня осчастливить. Это произведение Вашей страны. Я приму его с благодарностью, как новую милость, которая является дополнением к удовольствию, испытываемому мною, когда я имею счастье сделать что-нибудь приятное для Вас.

Таковы чувства того, кто имеет честь проявить их с глубоким почтением. Ваш, г-н граф, покорнейший и послушнейший слуга

Ивар.

№ 5 29 Мая 1785 г.

Для памяти г. графу Шереметеву 29 Мая 1785 г.

Инструментальная музыка

8 симфоний для большого оркестра	60 л. 12 с.
5 концертных симфоний	24 л. —
3 концерта	12 л. 12 с.
2 сюиты гармонических пьес для 2-х рогов, 2-х кларнетов и 2-х фаготов	12 л. —
7 квартетов	63 л. —
2 трио	16 л. 4 с.
8 дуэтов	57 л. 12 с.

Вокальная гравированная музыка

14 ариэтток и дуэтов поровну с аккомпанементом	39 л. 12 с.
3 песни без аккомпанемента . . .	1 л. 16 с.
Различные отрывки из «Панурга» новой оперы Гретри в рукописи .	21 л. 12 с.
Маленькие арии из оп. «Ричард Львиное сердце»	1 л. 4 с.

Оперы серьезные и комические с отдельными партиями

Партитура «Данаид»	24 л. —
Партитура «Альцеста»	24 л. —
«Севильский цырюльник»	24 л. —
Отдельные партии и роли из «Альцесты», в рукописи, 780 стр. по 6 солей, считая бумагу	234 л. —
Отдельные партии и роли из «Цырюльника», 702 стр.	210 л. 12 с.
Отдельные партии и роли «Данаид». 965 стр.	289 л. 10 с.
Деревенское испытание и его отдельные партии в гравированном виде	33 л. —
Ноты к «Фигаро» в рукописи . .	96 л. —
Современные доктора и лохань здоровья	95 л. —

«Путешествие Розины», рукопись . .	72 л. —
«Влюбленный Аристотель»	72 л. —
«Оккулист Кассандра», рукопись . .	72 л.
«Кассандра астролог», рукопись . .	72 л. —
«Новогодние подарки Меркурия», рукопись	72 л. —

Музыка последних 7 произведений не была выгравирована и составляет собственность театра Комедии.

Оперы из театра Водевилей, гравированные

«Любовь летом»	6 л.
Маленькие арии из этой пьесы . .	1 л. 16 с.
«Утро и бессонная ночь в деревне»	9 л.
«Сборщики винограда»	9 л.

В этот список вошли самые красивые пьесы этого театра.

Методика для обучения пению на 1 и на 2 голоса с новейшими сольфеджи лучших мастеров Италии—27 л.

Надеюсь, что этой методикой Вы будете более довольны, чем той, которую я выслал Вам в прошлом году.

Тонкие золоченые ширмы для декораций комических опер, а именно:

4 дюжины по 18 ливров	72 л.
1 дюжина из серии «Фигаро» и театра Мольера	24 л.
6 тетрадей театральных костюмов по 6 л.	36 л.
4 тетради театральных костюмов по 9 л.	36 л.
20 поэм по 1 ливр. 10 сол. . . .	30 л.
17 поэм по 1 ливр. 4 сол.	20 л. 8 с.
2 книги о сценическом искусстве и театре	6 л. 6 с.
«Севильский цирюльник»	2 л.
2 пьесы «Фигаро», появившиеся одна за другой. У подлинной есть предисловие. Она только что появилась. По 2 л. 8 с. каждая . .	4 л. 16 с.
Альманах «Фигаро» и «Блэз и Баба»	2 л. 8 с.
Театральный календарь	1 л. 4 с.
7 гравированных и раскрашенных эстампов: один из них изображает разговор испанцев и служит вместо картины 4-го явления 2 акта «Фигаро». О ней г. Бомарше упомянает в тексте. Две другие изображают Месмера, немецкого доктора, который излечивает здесь всех при помощи магнетизма. Его высменивают в пьесе «Современные доктора». Один из двух раскрашенных эстампов послужит Вам, как декорация в «Лохани здоровья», являясь парадней на другой эстами. Четыре остальные изображают: первое воздушное путешествие на шаре над морем, другие — сад Пале-Рояль в теперешнем его виде и новые французские и итальянские комедии	28 л. —

Модель наводненного театра, снабженного сложнейшими театральными машинами	1200 л. —
Деньги, розданные на чай рабочим при машинах	12 л. —
Различные модели в натуральную величину: 2 маленькие пушки на лафетах для сильных ударов грома	6 л. —
Тростниковый остов большого тамбурина, затянутого кожей	3 л. —
Шар, покрытый кожей, для подражания пушке, на большом тамбурине	4 л. —
Подсвечник с пружиной, в который вставляется свечка с рефлектором для освещения кулис во время спектаклей	2 л. 10 с.
Восковые бисквиты для рампы оркестра. Их нужно всего 4 на маленькую залу	1 л. 16 с.
Модель веревки и крючка с пряжкой для «славы»	3 л. —
Гайки и болты для большого ящика, который ставится под сцену . .	1 л. 4 с.

Маленькие модели для воспроизведения в большом виде:

Модель большого тамбурина . . .	6 л. —
Меха для молнии	24 л. —
Факелы фурий	8 л. —
Колесница на двух колесах для грома	3 л. —
Модели различных дрог из меди и дерева	6 л. —
Ящик с приспособлениями для подъема статуй и проч.	12 л. —
Коробка из белой жести, содержащая 2 фунта ликоподиума в порошке для мехов молнии	14 л. 4 с.

Рисунки

3 маленьких рисунка «Элиана», «Альциндор», «Прелестная Арлезианка», по 12 ливр. каждый	36 л. —
13 фигур «Альцесты», по 24 ливр. каждая	312 л. —
Упаковочный материал, состоящий из двух больших ящиков, покрытых клеенкой, из 3-х коробок, содержащих различные предметы:	
первая	30 л. 8 с.
вторая	6 л. —

Расходы:

Плата комиссионеру, расход по транспорту, синее полотно для увязки театра, две доски для упаковки рисунков, разноска писем и небольшие «на чай»	35 л. —
Итого: . . .	3743 ливра

От г. Годэн я получил 2302 ливр., остается за Вами 1441 ливр.

На выполнение всех Ваших поручений я был у г. Годэн, чтоб получить у него остальные необходимые мне деньги.—каково ж было мое удивление, когда он мне сказал, что его приказчик уже выдал мне 2302 ливра и что у него нет приказания от г-на графа на дальнейшую выплату мне денег. «Как?!»—ответил я.—«Неужели Вы мне не дадите возможности выполнить заказ графа? Вы, вероятно, не знаете о том, что пишет мне граф в своем письме, а именно, что деньги, нужные мне для выполнения его распоряжений, будут выданы мне Вами».—«Я Вам выдал,—возразил он,—все, что г. граф поручил мне Вам уплатить, к тому же, как бы я мог расплачиваться без денег?» Он должен был сообщить мне раньше, не дожидаясь последнего момента, о распоряжениях графа, которые находятся в противоречии с тем, что написано по этому поводу в Вашем письме ко мне. Осведомленный об этом, я не взялся бы за выполнение такого крупного заказа, который должен обойтись не меньше 9900 ливров, или же я произвел бы эти траты иначе.—«Вы видите, в какое затруднительное положение поставили меня своею неосторожностью»—сказал я ему.—«Я не думал,—возразил он.—чтобы расходы достигли такой большой суммы. К тому же, я был в провинции и Вам приходилось иметь дело с моим доверенным при получении денег. Единственно, что я могу сделать, это написать графу и просить его о переводе для Вас денег».

К счастью, один из моих родственников, которому я рассказал о моем затруднительном положении, указал мне на одно лицо, которое и одолжило мне недостающие 1441 ливр. Благодаря этому, Ваш заказ был выполнен без запоздания к великому моему удовольствию.

МОДЕЛЬ ПЕРЕНОСНОГО ТЕАТРА

На модели изображен салон, расписанный арабесками. Каждая сторона состоит из 6 рам и заканчивается фермой на 6-й раме.

Впереди театра мы видим драпировки, образующие авансцену.

Все части, входящие в состав модели, перенумерованы по такой системе:

№ 1 — сторона короля,

№ 2 — сторона королевы и т. д.

Все части построены так, что если они будут выполнены в большом виде, как они устроены в малом, театр может быть смонтирован и разобран очень быстро, и его легко переносить по желанию.

Масштаб этой модели—1 фут в дюйме.

Примечание. Пол маленького театра состоит всего из 3 досок на 8-ми подпорках. Само собой понятно, что при устройстве большого театра количество досок и подпорок нужно будет увеличить, что совершенно бессмысленно воспроизводить на модели. Каждая из этих 8-ми подставок прикреплена на модели к полу театра кнопкой, так что при получении этой модели ее можно извлечь целиком из ящика, ничего в ней не переставляя. Она вполне монтирована, и извлечь ее тем легче, что передняя стенка ящика откидывается так, как это делается в ящике для париков. Тогда можно вынуть эти 8 кнопок, которые (уже) бесполезны: когда театр будет установлен прочно, то острия, которые устроены на подставках, войдут в пол и будут удерживать его на месте. Есть еще маленькие веревочки, которыми обмотана каждая рама и привязана для того, чтобы они держались прочно во время перевозки на шасси.

Ферма также укреплена на время дороги при помощи деревянной рейки, которая идет по верху фермы и привязана на обоих концах. Когда все веревочки будут обрезаны и рейка снята—можно будет разобрать по частям всю модель, так как 10 рам (шасси) и ферма не скреплены с ложными рамами.

Так как г. графа конструктивная часть модели должна более всего интересовать в данном случае, то я обратил на нее больше внимания, чем на живопись.

Написано в Париже 3 Июня. 1785.

Мой дорогой г. Ивар.

Я только что получил Ваше письмо от 16 Мая и с бесконечным удовлетворением вижу точность, с которой Вы стараетесь исполнить мои поручения. Зная Ваши достоинства, я не мог ждать ничего иного. Будьте уверены, дорогой мой, я буду пользоваться каждым случаем, чтобы доказать Вам мою признательность и удовольствие.

Я отвечу теперь на Ваше письмо с такой же точностью, как и Вы.

Вы пишете, что, несмотря на долгие розыски, не могли найти книг по искусству театрального машиниста и что Вы мне отправляете изложение наблюдений, которые Вы сами сделали. Я бесконечно обязан Вам и жду с нетерпением. Вы прекрасно поняли мою просьбу по поводу отдельных партитур. Я именно хотел получить каждую отдельную роль с партитурой и в случае, если таковых гравированных нет—хотел, чтобы Вы заказали копии. Я надеялся, что из непапечатанных вещей Вы вышлете мне наиболее красивые в рукописных копиях.

Ваше мнение о «Данаидах» и других больших операх я нахожу вполне правильным. Они не подходят к нашему маленькому театру, но так как музыка их прекрасна,— Вы мне сделаете большое удовольствие, выслав и их партитуры с гравированными или скопированными партиями.

Вы предлагаете мне, дорогой мой, приобрести все либретто появляющихся опер. Принимаю Ваше предложение с удовольствием, и вообще возлагаю все на усмотрение Вашего вкуса и опытности. Вы будете мне отправлять все, что признаете нужным, и я вполне уверен, что Вы мне будете высылать лишь прекрасные вещи.

Я очень доволен высланными Вами моделями. Предупреждая мои мысли, Вы меня бесконечно обязываете. Маленькие рисунки «Элианы» и к «Прекрасной Арсене» с объяснениями будут мне чрезвычайно полезны.

Из репертуара, Вами высланного, я выбрал некоторые вещи, которые, надеюсь, Вы мне отправите. Если же Вы их не приобрели, я прошу выслать мне из «Атис» «Сон Атиса», «Химену» и «Панурга». Про последнюю Вы говорите, что ее нет гравированной. Я попрошу Вас, дорогой мой, заказать скопировать ее, также списать и слова и вообще, в будущем, если партитуры еще не гравированы—заказывать копии.

Говоря об «Альцидоре»—Вы думаете, что я имею в виду кавалера Монроз. Это два разных имени. Альцидор встречается в пьесе «Прекрасная Арсена», а Монроз в «Инфанте Испанской». Комическая опера. Я прошу Вас выслать из этого последнего жанра все, что есть наиболее красивого и нового.

Не забудьте мою просьбу о «Свадьбе Фигаро». Никто здесь не может получить этой пьесы.

Я получил с большим удовольствием кадансы и жду те, что Вы мне обещали. Одним словом, я очень доволен всем отмеченным в Вашем письме и хотел бы, чтобы все уже было здесь.

Я попрошу Вас передать м. Годэну, чтобы он не замедлил мне выслать все возможно скорее. Прощайте, мой дорогой, будьте здоровы и благоденствуйте в Вашем очаровательном городе—Париже, который мне давно хочется вновь повидать.

Весь Ваш И. Ш.

№ 7. Париж, 3 Июня 1785 г.

Г. гр..

Честь имею уведомить Вас, что сегодня, в Пятницу 3 Июня, я отвез в таможню по Вашему адресу два больших ящика, которые должны быть отправлены в Руан и оттуда погружены на судно в ближайший срок. Служащий г. Годэна сопровождал меня в бюро для выполнения всех необходимых формальностей и регистрации посылки. Один из этих больших ящиков содержит модель театра с наводнением, в другом — ноты гравированные и рукописные и масса мелочей, по Вашему заказу, подробное перечисление которых при сем прилагается. Я взял на себя смелость не выполнить Ваши

распоряжения о заказе декораций к «Адели де-Понтёйль», а также к «Данаидам» по причинам, изложенным в последнем письме. Пользуясь свободой выбора, которую Вы мне дали по исполнению Ваших заказов и без которого ничего хорошего и серьезного нельзя сделать, что Вы сами очень хорошо почувствовали,—я беру на себя смелость высказаться насчет технической стороны оборудования театра, чтобы не чувствовать необходимости постоянно возвращаться к тому же вопросу, что очень неудобно при трудности сообщения на расстоянии 800 миль. К тому же я убежден, что, при существующих обстоятельствах, Вы хотите знать—как устраивать большие превращения на сцене, что составляет непрестанную заботу техников, не прибегая непосредственно к последним.

Эта модель театра пригодится Вам не только для того, чтобы воспроизвести ее в большом виде, но также для того, чтобы поражать знатоков живописи и механики и производить испытания заграничных машин прежде, чем Вы рискнете применить их на сцене. Эту модель можно также поместить посредине стола, во время ужина, что будет совершенною новинкою. Для этого нужно будет окружить ее колоннадой с двух сторон и сзади, или же передний фасад также заставить колоннами, но только с большими просветами, образуя как бы портал, похожий на фасад храма на маленькой модели, являющейся фронтоном греческого храма. Все это создаст впечатление «сюрту-де-табль». В этом маленьком шедевре я старался объединить полезное с приятным и выслать Вам нечто действительно достойное Вас, если это только возможно.

Детали машин в маленьком театре

Пр о́ г р а м м а

Театр изображает в 1-м акте:
Очаровательный лес, носящий название «Зачарованный остров».
Во 2-м акте—пологую гору с четырьмя превращениями.
В 3-м акте—фасад храма, имеющего двухстворные двери.
В 4-м акте—вид моря.
Общее наводнение. Корабль, который терпит крушение.
Транспарант грозы, грозовое небо. Слава, которая спускается и поднимается. Рампа для освещения сцены и для изображения ночи.

Указания, что нужно сделать, чтобы привести маленький театр в надлежащий вид по его получении

Прежде всего следует обрезать красные нити, которые поддерживают предметы во время перевозки. Нужно обратить внимание на то, чтобы не пострадала струна, прикрепленная к рампе, потому что она служит для иллюзии ночи, закрывая свет.

Разрезав все красные нити, можно будет поднять занавес на авансцене при помощи маленькой бичевки, которая помещена сбоку, как на всех сценах. После этого можно поднять полотно, изображающее лес. Откроется храм, состоящий из двух частей. Когда мы поднимем его, откроется наводненная до горизонта сцена. Все это гораздо труднее исполнить в маленьком виде, чем в большом, тем более, что маленькие механизмы действуют гораздо хуже больших, так как они слишком легки и миниатюрны. Для обслуживания этого маленького театра нужно 2 лица. Их следует закрыть двумя ширмами, и тогда превращения покажутся прямо чудесными.

Когда я отправился к декоратору, чтоб задержать заказ до нового распоряжения, мне пришлось взять у него то, что уже было готово к опере «Альцеста», состоящее из 13-ти фигурок, в число коих не входят ни Альцеста, ни Геркулес, ни фигурки балета, которые составят еще 13 фигурок. Подробные сведения о том, как следует одевать по этим фигуркам,—он мне еще не сообщил. В этом отношении я ничего не предприму впредь до получения Ваших распоряжений.

Почти что закончены копии с «Эхо и Нарцис»—это будет последняя из тех четырех опер, которые я заказал в виде отдельных партитур

лам доставил Вам, как Вы того желали. Это очень важно для Ваших переписчиков. Они всегда смогут размножить, а все произведение в целом Вы можете выслушать по получении.

Таким образом, г. гр., Вы видите из вышеизложенного, что наиболее трудные и важные части Вашего заказа выполнены. Все остальное — дело декоратора.

Взяв «Альцесту» за образец, легко будет вычислить расходы на рисунки и декорации для полной оперы. Предположим, что у нас 25 персонажей по 24 ливра каждый, что составит 600 ливров. 5 перемен декораций по 120 ливров—600 ливров.

Здесь прилагается 2 образца — один стального муара, другой — вышивка, которая кладется по этому муару. Так как на этой материи вышивка держится плохо, то ее можно делать на канве—вырезать и наложить на муар. Это облегчит шитье костюмов. Обратите внимание, что прилагаемая вышивка сделана на канве.

К посылке я прилагаю небольшую статью о машинах, которая является результатом моих наблюдений и состоит из 29 параграфов. Я надеюсь, что Вы благосклонно примете посвящение этого труда Вам и будете считать меня покорнейшим Вашим покорным слугою.

Ивар.

№ 8 Париж, четверг, 4 Августа, 1785 г.

Г. графу.

Г. Гретри, с которым я советовался по поводу «Самнитов», сказал мне, что эта пьеса всегда ставилась в Комедии в том виде, как она напечатана. По правде говоря, автор текста за последнее время старался переделать пьесу на стихи, но это относится только к диалогу, а не к музыке. Таким образом, поют в этой пьесе прозой, а говорят стихами. Для пения нужно руководствоваться словами партитуры, а при диалоге—текстом поэмы. Так поступают и в Итальянской Комедии. Будьте уверены, г. граф, что не существует никакой другой партитуры «Самнитов», кроме той, которую имеете Вы, а также нет иной поэмы, кроме той, которую я Вам выслал. Сакхини все время состоит при королеве в Версале, и я, следовательно, не мог достать нот для органа, обещанных мне. Пока что посылаю Вам две пьесы другого автора. Г. гр., Вы удостоили меня сообщением, что, сравнивая Ваш каталог с моим, Вы отметили несколько пьес, которые значатся у Вас и нет в моем. Это правда. На это я отвечу, что все эти пьесы, как-то «Добрый сын», «Охота» и т. д., не пользовались успехом и авторы снялм их с репертуара, чтобы переработать и когда-нибудь снова с большим успехом включить их в число постановок. Итак, они выжидают момента для гравирования своих партитур, что и затрудняет доставку некоторых пьес, которые уже появлялись на сцене, как я уже докладывал Вам в своем письме от 15 мая. До тех пор, пока музыка не будет награвирована, не удастся достать ничего, кроме опер, идущих в Водевиле, да и то это представляет большие трудности, потому что пьесы эти составляют собственность Комедии до того момента, пока не появятся в гравированном виде. Если же отрывки других пьес достать возможно раньше их гравировки, то они все же будут лишены аккомпанемента, вроде отрывков из «Паломника», которые у Вас есть. При первом же представлении в опере появляются в гравировке маленькие арии без аккомпанемента, как, например, арии из «Ричарда Львиное сердце».

Получив посланную мною посылку, Вы убедились, просматривая полученные поэмы, что в коллекции, указанной в Вашем каталоге, отсутствовал только «Маос», которого невозможно было разыскать благодаря давности написания. Что касается до «Слишком много богатства», о нем нет речи в Вашем каталоге. Пьеса эта не была выгравирована, и автор ее говорил мне, что он рассчитывает переделать ее и выпустить под другим именем. Я уже давно передал декоратору Ваше желание, сделанное в письме от 16 июня о том, что Вы хотите получить только набросок, а не

законченный рисунок. Набросок должен быть точен, но не станет слишком дорого. Г-н этот мне ответил, что он не умеет делать дело наполовину, что ему дорога его репутация и т. д. Так как существует всего 2—3 хороших мастера этого дела, то они несколько дорожатся, имея больше заказов, чем им нужно. Я хотел бы, г. гр., чтоб Вы снеслись с этими господами лично, чтобы иметь о них истинное представление. Их пришлось прямо-таки умолять, чтобы они быстро изготовили рисунки «Элианы» и т. д. Комический дуэт, гравированная партитура которого только что появилась, находится в том же положении, как и «Самниты». Автор текста произвел в нем некоторые изменения, особенно в развязке. Придется брать слова из партитуры, если Вы захотите ставить эту пьесу. Что касается до новой поэмы, то она появится не раньше постановки пьесы на сцене. Отдельные части ее еще не выгравированы, и мне пришлось отдать ее переписчику, чтобы иметь возможность выслать поскорее. Здесь же приложены и роли.

Опера «Атис», так же как и большинство других опер, выгравирована в том же виде, как была написана автором, а не так, как выполняется на сцене. Развязка совершенно изменена, так же, как и многие другие места. Из этого следует, что если Вы пожелаете поставить эту оперу с успехом—надо исправить выгравированную партитуру по той, которой пользуются в Опере. Это я и заказал сделать, что Вы увидите, рассматривая партитуру «Атис», наполовину выгравированную и наполовину рукописную. Некоторые небольшие изменения пришлось сделать также в гравированной партитуре «Хименея» и «Пандоры». Эти необходимые исправления ведут к лишним расходам, которых можно было бы избежать, если бы авторы не были такими жадными и не спешили бы с гравировкой своих пьес до окончательной переработки. Переписка этих трех опер почти закончена с отдельными партитурами, ролями и хорами и будет выслана Вам в начале августа.

Г. Годен вручил мне 14000 ливров, и, в ожидании того, что он разменяет чек в 1441 л., которые Вы мне прислали, я буду черпать из этой суммы для выполнения Ваших новых поручений и выпишу Вам счет вместе с посылкой. Я забыл предупредить Вас, что фасад храма на маленькой модели построен по порталу новой церкви св. Женевьевы в Париже и является подражанием грекам. Ничего более красивого я не мог найти в этом роде.

Общий план Вашей новой залы будет сделан во всех подробностях, так что включит в себя 18 различных чертежей, необходимых для такой постройки, которая создается сотрудничеством архитекторов и механиков. Все эти планы начерчены на очень тонкой, но прекрасной бумаге, которую Вы сможете велеть наклеить на картон. План партера будет таков, что его можно будет поднять на уровень сцены, когда Вы пожелаете превратить ее в бальную или банкетную залу, как это обыкновенно практикуется в больших театрах. Это не будет стоить дороже обыкновенной залы. Посреди залы будет великолепная ложа, в которой свободно поместятся 12 человек. На плане обозначены места для резервуаров воды на случай пожара. Мы надеемся, что этот план будет обладать всеми преимуществами парижских зал и лишен их недостатков. Вы можете быть уверены, г. граф, что недостатки последних послужат уроком архитекторам и механикам, составлявшим Вам план. Мне придется еще составить дубликат этого общего плана на одном листе, чтобы суметь заказать те предметы, которые Вам для него понадобятся. Кавалер де Турик, который знаком с Вами, поручил мне передать Вам тысячу комплиментов и просит Вас вернуться в наши края, так как он мечтает об удовольствии увидеть Вас снова. Я знаю еще кой-кого, г. граф, кто был бы еще более счастлив, чем он, увидеть в Париже знатного барина, всеми любимого и ласкаемого, чьи таланты и вкус, составляющие его существо, послужат к славе того, кто вздумает ему подражать. И кто не позавидует тому, кто, как я, имеет счастие в данный момент доказать ему свою преданность и усердие.

Таковы чувства того, кто имеет счастие быть с нижайшим почтением Вашего Сиятельства, г-н граф, покорнейшим и преданнейшим слугою

Неер.

Г-н граф.

Я считаю необходимым, прежде чем приступить к дальнейшему, повергнуть на усмотрение Ваше и усмотрение всех Ваших три главнейших плана Вашей новой залы, а именно:

1. Геометрический план залы.
2. Продольный профиль залы.
3. Поперечный разрез залы.

Этот план рассчитан на 100 футов в длину и на 60 футов в ширину, не считая места для кладовых, фойэ, актерских уборных, о которых Вы не упоминаете в Вашем письме. Таким образом, общий размер от 16 до 18 саж. в длину, так, как Вы того хотели. Желательно было бы, чтобы одновременно с высылкой заказа, Вы присылали бы подробный план того здания, в котором Вы предполагаете устроить залу, а также высоту его и точный профиль, чтобы знать вышину как внешнюю, так и внутреннюю этой постройки и иметь возможность установить необходимую коммуникацию соответственно с высотою пола и расположением окон существующего фасада. Так как при постройке залы самым главным вопросом является устройство в ней сцены, нельзя забывать о сложности театральных машин, которая хорошо Вам известна. Поэтому я считаю своим долгом посоветовать обратить главное внимание на чертежи этих машин, а не на архитектурное украшение залы и сократить, таким образом, и время постановок и лишние расходы. От Вас зависит построить при желании великолепную машину по плану, машину, при помощи которой один человек может в одну минуту поднять партер на уровень сцены и образовать моментально залу для бала, для банкета или для концерта. Чем проще машины, тем лучше они действуют и тем меньше рук требуют для своего управления.

Из 18-ти чертежей, составляющих общий план,—8 включены в 3 главных плана, которые Вам высланы, 10 же остальных войдут опять-таки в состав шести планов, равных по величине 3-м первым, что составит в общем 9 планов вместо 18-ти. Объединенные, таким образом, они гораздо более понятны. Массивность этих трех планов, которые не стоит высылать по одиночке, зависит от того, что они начерчены на толстой бумаге, а не переведены на тонкую, как я того желал,—послужила причиной тому, что они высланы с нотами, так как я не осмелился послать Вам такое толстое письмо по почте. Что касается до остальных 6 планов, то черчение их будет приостановлено до тех пор, пока, получив первые 3 плана, Вы не соблаговолите сообщить мне свои соображения по этому поводу.

К этому письму я прилагаю точное описание внутреннего устройства Вашей новой залы, так как Вы этого пожелали.

Переписчик в обещанный срок не доставил мне копий нужных Вам опер, так как занятия его были прерваны перепиской 5 новых опер, предназначенных для поездки короля в Фонтенбло. Путешествие состоится этой осенью, и для него мы начали уже репетиции. Ввиду этого оказалось невозможным исполнить Ваше поручение раньше 6 сего сентября.

Высылаются следующие оперы: «Атис», «Химена», «Напург», «Эхо и Нарцис». Последняя, как Вы знаете, была задержана высылкой в предыдущую посылку 3 июня. В последнее время большим успехом пользовались 3 комических оперы, а именно: «Алексис и Юстина»—Дезеда, «Ложный лорд»—Пиччини и «Комическая дуэль»—Паизиелло. В вашем распоряжении будет еще маленькая новая опера, вроде водевиля, которая еще не гравирована. Сюжет ее несколько рискован и заимствован из «Кандида» Вольтера. Все это скопировано так, что Вы сможете сразу их прослушать по получении. Партии, роли и даже хоры из больших опер—списаны отдельно. Ввиду того, что переписчик очень торопился со своей работой из-за близости сезона и был занят, кроме того, перепиской опер для двора—в его работе могут встретиться некоторые незначительные ошибки, не-

смотря на то, что я приложил все усилия к тому, чтобы выверить копии. Ошибки эти легко будет исправить, имея перед глазами отдельные части произведений. Я позаботился также произвести в гравированных партитурах «Атиса», «Химены» и «Панурга» все исправления, необходимые для правильного хода пьесы, по партитурам, взятым из театра, ибо я не сомневаюсь в том, что Вам желательно получить оперы в том виде, как их ставят на сцене, а не в том, как они были созданы первоначально. «Атис» и «Роланд» Пиччини, например, были бы необыкновенно скучны, если бы Вы поставили их в том виде, как они выгравированы. С тех пор они почти совсем переделаны, что будет ясно г. графу из партитуры «Атиса», которую я имею честь выслать. Партитура эта наполовину печатная, наполовину рукописная. Так обстоит дело почти со всеми операми Большого Театра, которые были выгравированы без позднейших изменений. Следует заметить о комической опере «Алексис и Юстина», что музыка ее вытекает из сценических ситуаций, и поэтому от исполнительницы главной роли требуется больше драматическое искусство, чем вокальное. Это необходимо для успеха пьесы. В «Ложном лорде», наоборот, успех зависит от нежности голосового аппарата певицы, а не от ее игры, благодаря чему эту пьесу ставить легче, чем предыдущую. Если прелестные арийки этой пьесы будут хорошо спеты, то успех ее обеспечен.

Недавно появилась гравированная партитура великолепной «Stabat Mater». Гайдна для большого оркестра. Она в своем роде так же хороша, как и Перголезе. Этот шедевр латинской музыки является за последние 3 года украшением наших духовных концертов на Пасхе, когда не бывает никаких спектаклей. Вы, в качестве изысканного любителя музыки, оцените выдающиеся достоинства этого произведения, которое я имею честь выслать Вам в отдельных партитурах.

Имею честь также выслать Вам маленький медный насос самоновейшей конструкции для подачи быстрой помощи в случае пожара. Такие насосы делают также из жести, но им далеко до медных. Этот насос, который весит всего 3 фунта, подает воду на высоту свыше 50 футов. Его помещают в какой-нибудь резервуар, наполненный водой, лучше всего в овальное ведро из белой жести, сделанное по особому заказу. В таком виде его можно переносить куда угодно. Было бы очень благоразумно расставить такие насосы в разных местах сцены, чтобы пожарные могли воспользоваться ими в случае нужды. Таких насосов было бы достаточно, чтобы потушить в нашем театре 3 года тому назад пожар, который потребил всю залу и причинил убытку на пять миллионов ливров. При помощи этого насоса можно было бы наполнить резервуар или ванну в отдаленном помещении. Для этого нужно отвинтить его кран и прикрепить на его место втулку из белого железа, на которую можно будет надеть дополнительные кожаные трубки, как это делается на больших насосах. При помощи его можно также поливать сады, газоны, улицы и т. д., привинчивая к его концу маленькое ситечко из белой жести, через которое вода будет литься в виде дождя. Можно добиться значительной струи воды, нагнув пальцем маленькое ситечко. Надеюсь, что Вы не будете в претензии на меня за эту маленькую покупку.

Легко можно также избегнуть пожара, прокипятив полотна и веревки в соленой воде, прежде чем ими пользоваться в театре. Я прилагаю партитуру очаровательной арии, которая сводит с ума весь Париж. Она взята из «Ричарда Львиное сердце», комической оперы Гретри, музыка которой будет выгравирована этой зимой. Гретри пришел бы в ярость, если бы узнал, что в Париже у кого-то другого, кроме него, есть эта ария с аккомпанементом. Посылаю также скверную пьесу для органа и двух голосов или инструментов, которую я осмелился написать сам, не найдя более подходящих композиторов, будучи, впрочем, уверен, что Вы в этом случае проявите большую снисходительность. Не имея чести быть композитором, я остаюсь глубоко преданный Вам, г. гр., покорнейшим и послушнейшим слугою

Иван.

ЧТО НУЖНО ДЛЯ (ПОСТАНОВКИ) «ДАНАИД» В РИСУНКАХ И МОДЕЛЯХ

1. Первая декорация моря, храма, приготовления к клятве о мире, корабли. Как одеты персонажи, находящиеся на кораблях?

2. Рисунки костюмов Линкея и братьев Данай, Данаид, пароса и жрецов.

3. Декорации 2-го акта. Театр представляет подземный дворец, посвященный Немезиде, статуя богини и алтарь.

4. Сад 3-го акта, посвященный Вакхусу и Гименею. Сад должен быть античный. Вечерний свадебный пир, одежды рабов, цветные венки.

5. В 4-м акте—появление яростных Данаид. Рисунки их одежд, тирсов, кинжалов. Лучше бы прислать пару настоящих кинжалов, таких, какие употребляются в Ваших театрах. Пелагус убивает Даная. По чем? Мечом или кинжалом?

6. В 5-м акте замок разбивается молнией и пожирается пламенем, проваливается и исчезает. Декорация меняется и представляет Ад. Театр наполняется волнами крови; на краю или в середине сцены театра появляется Данай, прикованный к скале. Его окровавленные внутренности клюет коршун. Представить коршуна трудно. Данаиды прикованы группами, их терзают фурии и змеи. В этой-то сцене и происходит затопление театра, устройство которого мне понятно, но все же для того, чтобы все было ясно, я желал бы получить подробные рисунки, так как есть некоторые неясные детали. Я буду доволен, если Вы меня ими снабдите.

Большая опера

1. «Ифигения в Тавриде». Партитура и текст.

2. Текст «Дидоны».

Я не перечисляю здесь заглавий опер, которые хотел бы иметь, потому что предоставляю выбор Вашему вкусу и опытности, так как я считаю их доказанными и не перестаю благодарить Вас, прося продолжать попрежнему выполнять мои поручения. Я же постараюсь доказать, посколько могу, свою признательность.

В Вашем первом письме Вы обещали, мой дорогой м. Ивар, выслать мне маленькую картонную модель затопления, для чего Вы требовали план театра. Теперь я прошу Вас вспомнить об этом. То, что Вы говорите о «Данаидах», вполне справедливо; в пьесе на сцене очень много народу, но все это может быть устроено. Мне нужны лишь точные детали декораций, и, получив их, я сделаю все возможное, чтобы представить (оперу) на нашем театре. Музыка так красива, что я совершенно влюблен в нее. Что касается до отдельных партий,—то я под этими разумел гравированные, Вы же мне выслали ноты, чем я очень доволен и прошу Вас в будущем поступать так же, за исключением тех ролей, которые мне не нужны.

Что касается книги о театральных машинах Вашего сочинения—это чудеснейшая на свете книга! Она очень полезна мне. Моя признательность не имеет границ. Вы мне доставите удовольствие, выслав пару рисунков красивых костюмов крестьянок, крестьян и старухи.

Для «Эхо и Нарцисс», «Дидоны», «Кефал и Прокрида» я хотел бы иметь эскизы костюмов.

Я буду обязан Вам, если к «Данаидам» Вы вышлете мне мельчайшие детали, вплоть до самых ничтожных.

Органные ноты, которые Вы мне прислали, очень красивы. Вашего же сочинения—прямо очаровательны.

Вы бесконечно обяжете меня и сделаете мне большое удовольствие, выслав 30 фунтов очень хорошего парижского табаку. Я попрошу Вас постараться, так как нужно, чтобы табак был самый лучший из тех, что можно иметь лишь у Вас. Если Вы сами не употребляете табаку, я прошу Вас обратиться к людям понимающим. Прошу Вас, дорогой м. Ивар, постараться исполнить это поручение. Я не знаю, как Вы этим меня обяжете. Мы имеем здесь хороший табак, но я не нахожу себе по вкусу.

Он очень отличен от того, что я вывез с собою из Парижа. Зная о Вашей готовности оказать мне услугу, Ваш вкус, Ваш опыт все убеждает меня в том, что Вы удовлетворите это мое желание, как и другие. Лицо, у которого Вы купите табак, не прогорает, если табак окажется хорошим. Я уверяю Вас, что ежегодно буду покупать 3 или 4 фунта. Многие у нас хотели бы иметь хороший табак и спрашивают меня об этом, но я не могу их удовлетворить. У нас большой спрос на табак, и употребляющие отлично различают сорта.

Так как Вы действительно человек вкуса,— я хотел бы обременить Вас еще маленьким поручением, не относящимся к музыке, и убежден, что Вы его великолепно исполните. Я хотел бы иметь часы с цепочкой, не роскошные, но хорошей работы. Часы должны показывать число, название дня и месяца и секунды. Корпус часов не должен быть толстым, для удобства ношения в кармане.

Что касается до музыки и театральных рисунков, то я прошу Вас прибавить к ним то, что Вы сочтете необходимым.

Прощайте, мой дорогой, будьте здоровы и примите уверения, что я весь Ваш

гр. П. Шереметев.

№ 4.

Дорогой мой г. Иван,

Я получил все, что было мною заказано, за исключением последней посылки, уже прибывшей в Петербург, которую я не замедлю получить. Не нахожу слов, чтобы выразить Вам мое удовольствие и благодарность. Ваша модель театра привела в восхищение всех, кто ее видел. И, в самом деле, это прелестнейшая на свете вещица!

Жалею, что не могу выразить Вам мою благодарность. Она действительно не имеет границ.

Я намечаю уже некоторые поручения Вам на будущий год, но не вхожу по этому поводу в подробности, а доверяю Вам, дорогой мой Иван, выбрать то или иное, что Вы найдете нужным. Будьте уверены, что все Вами сделанное будет мною одобрено и принято с благодарностью.

Заметки о заказе г. Шереметева, отправленном 6 сентября 1785 г. через Страстбург и Любек по невозможности сообщаться через Руан ввиду наступающей зимы

Серьезные оперы	Инвр.	Сол.
Партитуры «Эхо и Нарцис» . .	24	—
Отдельные партитуры, симфонии, ноты и хоры, 676 стр.	202	80
Последний хор из той же оперы «Бог нафоса» — просто шедевр. Вся опера очень легкая и сценичная .		
Партитуры из «Атиса»	24	—
Отдельные партитуры, роли и хоры. 1159 стр.	347	40
Партитура «Химены»	24	—
Отдельные партитуры, роли и хоры. 946 стр.	270	10
Партитура «Пандора»	24	—
Отдельные партитуры, роли и хоры 1541 стр.	471	06
За исправление и переписку изменений, которые пришлось сделать в гравированных партитурах «Атиса», «Химены» и «Пандоры», чтобы они были тождественны с партитурами Большой Оперы и за корректуру 2-х поэм: «Атиса» и «Химены»	190	—

Комические оперы и водевили		
Партитуры и отдельные отрывки в гравированном виде из «Алексиса и Жюстины»	35	—
Копии ролей из «Алексиса и Жюстины», 143 стр.	42	18
Партитуры из «Ложного лорда»	24	—
Отдельные партии и роли из «Ложного лорда», 451 стр.	153	60
Партитуры «Комической дуэли»	18	—
Отдельные партии и роли, 436 стр.	150	16
Леандр» Кандида, опера-водевиль, которая не была еще выгравирована	96	—
Латинская музыка		
Гайдна «Stabat Mater»	24	—
Отдельные партии для пения и хоры, 357 стр.	107	02
Новые серьезных опер		
«Дидона»		
«Химена»		
Агатис		
Царица Голкондская»		
Кефал и Прокрита	7	10
Текст комических опер		
«Алексис и Жюстина»		
«Ложный лорд»		
«Леандр» Кандида		
«Фонфан и Колас»		
Французские пьесы, очень интересные	5	14
Маленькая брошюра об устройстве сцены	1	16
Рукописная копия ариэтты с партитурой из «Ричарда Львиное сердце»	12	—
Новые любопытные гравюры		
Фасад оперного театра в маленьком виде с 3-мя разрезами		
Смерть грузинского принца (в рамке)		
Два воздушных пара после падения		
Новые модные прически		
Эстампы, изображающие декорации к «Фонфан и Колас» и костюмы актеров к этой пьесе		
Большой эстамп королевского дворца, каким он будет по завершению постройки		
Трагическая смерть капитана Кука		
Все вместе	31	—
Медный насос, включая затычки, ситечко и пробку из белой жести	21	—
2 больших доски, соединенных вместе, чтобы уложить в них планы и эстампы	4	—
Упаковочные ящики	6	—
Мелкие расходы	13	—
3 главных плана новой залы	300	—
	2597	14

За вычетом 11 фунтов, которые я должен г. гр. по чеку в 300 р., присланному мне для выполнения заказа, высланного 3 июля, — у меня осталось для оплаты настоящего счета 2586 11

№ 12 Париж, вторник 14 февраля. 1786 г.

Господин граф,

С величайшей готовностью считаю я за честь ответить на два Ваши письма от 8-го октября и 22-го декабря, из которых я с радостью понял, что мои заботы по выполнению Ваших поручений имели счастье Вам понравиться. Это большая честь для меня, не имеющего другого желания, как быть достойным доверия, оказываемого Вами.

Г. гр., я всем сердцем стремился к тому, чтобы тотчас же заказать по Вашему желанию все то, что Вы мне поручили в последнем письме, но я не могу ничего предпринять до получения от г. Годэна нужных для исполнения поручений сумм, ибо я сейчас поставлен в самое затруднительное положение. Я истощил все свои фонды на то, чтобы оплатить ту посылку, которую Вы ждете теперь из Петербурга. Итак, г. граф, если Вы хотите, чтобы я до наступления сезона успел сделать все, что нужно для «Данаид»,—Вы должны дать г. Годэну необходимые инструкции, потому что до сих пор он еще ничего от Вас не получал.

Что касается до предметов Вашего заказа, не имеющих отношения к музыке, я постараюсь выполнить и тут Ваше желание так же, как и по отношению к прекрасной трагедии «Данаиды», наброски которой на самом деле не нуждаются в том, чтобы были закончены, как Вы справедливо изволили заметить. Они должны дать понятие о данном произведении, так как Ваш интеллект поможет Вам пополнить остальное воображением.

Я уже обещал Вам модель наводнения, сделанную из картона, но теперь я думаю, что вместо того, чтобы ее делать из картона,—лучше ее заказать из дерева для большей прочности и реальности. Вы сможете в этом удостовериться, имея уже перед глазами такую модель театра. Других способов производить затопления сцены не существует, так как дождь совершенно здесь неприменим. Затопление следует приурочивать к грозе, когда весь театр погружен во мрак. Справьтесь по маленькой книжке о театральных машинах в отделе затоплений и Вы увидите, как можно изобразить волны, которые разливаются по сцене. Это единственный общепринятый и известный в настоящее время способ. Я велел тщательно воспроизвести его для Вашей маленькой модели. Теперь, если Вы захотите затопить Ваш театр, Вам остается только повторить эту модель в большом виде. Вода изображается при помощи живописи и серебряного газа на маленькой модели. Это очень легко, тем более, что вода, нарисованная на маленьких дощечках, изображена по плану Вашего театра и в размерах 1 дюйма на 1 ф. ширины и 1½ дюйма длины или глубины. Все это соответствует другим предметам, изображенным на маленькой модели, как-то: горам, фасаду храма Славы и т. д., которые сделаны с соблюдением всех пропорций, чтобы Вы могли воспроизвести их на сцене Вашего театра.

Г. гр., ввиду того, что отдельные партитуры больших опер никогда не гравируются, я был принужден отдать их в переписку и очень рад, что Вам не нужны роли из этих опер, потому что они Вам понадобятся лишь в будущем. Я в восторге, что предупредил Ваше желание о поэмах «Дидоны», «Кефала и Прокриды» и «Царицы Голкондской». Вы найдете их в ящике, который должен прибыть к Вам из Петербурга. С величайшим огорчением думаю я о запоздании, причиной которого является г. Годэн. В будущем я уверен, что это не повторится. Я буду сам следить за тем, чтобы этот господин доставлял Вам все во-время. Тронутый Вашей добротой ко мне, г. гр., я заранее благодарю Вас за тот подарок, который

Вы собираетесь мне сделать. Подарок этот доказывает, что Вы довольны мною. Примите уверенье в живейшей благодарности и глубочайшем почтении.

Остаюсь, г. граф, Вашим смиренным и послушным слугою *Ивар*.

19 Марта, 1786 г.

№ 13

Дорогой мой г. Годэн.

Заказ прошлого года я получил в целости, но он дошел до меня необыкновенно поздно, а консоменты я получил значительно позже вещей. Благодаря этому я не смог бы получить вещей из таможни, если бы не точное письмо г. Ивара.

Прошу Вас, дорогой мой г. Годэн, в будущем году изыскать другой путь, по которому я мог бы получать все своевременно. Что касается до консаментов, то их тоже следует пересылать во-время. Их я должен получать раньше, чтобы иметь возможность выкупать вещи из таможни. Когда г. Ивару понадобятся деньги—я прошу Вас выдать ему аванс до 2000 фр. Вы можете быть уверенным, что эти деньги будут Вам переведены тотчас по получении мною Вашего извещения.

гр. *И. Шереметев*

19 Марта, 1786 г.

№ 14

Мой дорогой г. Ивар.

Я имел удовольствие получить последнее письмо Ваше от 14 февраля и не могу выразить, как я признателен Вам за усердие и точность, с какими Вы исполняете мои поручения. Будьте уверены, что я не замедлю доказать Вам свою признательность.

Я очень сердит на себя, что упустил указать м. Годэну на необходимость снабдить Вас деньгами, в которых Вы нуждаетесь. Боюсь, что я запоздал теперь, и из-за этого отсрочится получение нужных мне вещей. Прошу Вас не забыть, что в последнем письме я просил Вас выслать мне рисунки к «Данаидам» по почте, будучи убежден, что они сделаны на бумаге и пересылка их не будет стоить дорого.

Так как пьеса должна исполняться в сентябре, нужно, чтобы я мог получить их в мае.

Я переслал м. Годэну сумму ...[1], прося его в том случае, если понадобится более,—прибавить от себя.

Послано 9 Апреля, 1786 г.

№ 15

Дорогой мой Ивар.

Я не сомневаюсь, что Вы заняты исполнением моих поручений. Зная предупредительность, с которой Вы исполняете их, я уверен, что Вы выполните их столь скоро, сколь возможно.

Все же я напоминаю о рисунках к «Данаидам», которые я хотел бы иметь самые детальные, и о высылке их почтой. Мне кажется, что я ничего не говорил в моих письмах о декорации 5-го акта. В пьесе сказано, что дворец рушится, разбитый молнией. Необходимо было бы иметь рисунки и объяснение действий машин.

Вы обяжете меня, сообщив, какой успех имела эта пьеса и сколько раз была она представлена.

Я хочу теперь поговорить по поводу объяснения о сцене.

Модель театра и Ваше описание объясняют нам вполне, как изображается вода, но чтобы затопить всю сцену театра — требуются некоторые дополнительные сведения.

В ваших заметках (страница 34) Вы говорите, что на авансцене воды должны быть ограничены и замаскированы участком суши, снабженным «баветой», достаточно приподнятой, чтобы скрыть их от глаз зрителей. Я думаю, что если во время (представления) всей пьесы суша

[1] 200 франков

будет ли явление — это будет производить неприятное впечатление на зрителей, закрывая ноги актеров до половины.

Воды, находящиеся в глубине сцены, могут быть, без сомнения, скрыты горизонтом. Наводнить весь театр на глазах зрителей (я не знаю, как это может быть сделано!), чтобы воды глубины театра, мало-помалу поднимаясь, полились бы к рампе оркестра. Наводнение производится в конце пьесы, следовательно, половина сцены должна быть не занята ни сушей с бавстой, ни чем-либо другим, чтобы актеры могли играть, ничем не стесненные.

Если бы мы имели здесь хорошие машины — все эти детали были бы не нужны, но здесь нет ни души — только одни посредственности, а потому мне необходимы подробные объяснения, чтобы выполнить все под моим наблюдением.

Я знаю, дорогой мой, что я Вас слишком занимаю своими поручениями. Будьте уверены, что моя благодарность будет соответствовать Вашим желаниям. Я просил бы Вас сообщать мне почаще обо всем примечательном.

Прощайте, дорогой мой, навсегда Ваш

гр. *П. Шереметев*

№ 16 19 Мая 1786 г.

Мой дорогой м. Ивар,

В моем последнем письме я выслал Вам чек: теперь я Вам посылаю второй. Если первый потеряется, Вы получите по крайней мере второй.

С настоящей же почтой я пишу м. Годэну, что, если у Вас явится нужда в деньгах, он может Вам выдать аванс. Я льщу себя (надеждой), что Вы озаботитесь, дорогой мой, как исполнением моих поручений, так и уплатой за рисунки костюма и эскизы декораций, если Вы нашли возможность приобрести их дешевле.

В последнем случае вышлите мне несколько пьес, выбрав те, которые могут пригодиться для нашего маленького театра. Вы отправите мне (также) партитуру, рисунки костюмов и декораций для «Ифигении», которые Вы хвалили в Вашем письме. Не забудьте, дорогой мой, выслать мне хорошего табаку, чем бесконечно меня обяжете.

Я хочу также иметь хронометр, изобретенный для определения ритма каждой музыкальной пьесы.

Я надеюсь, что Вы вышлите рисунки как можно скорее.

Что касается до «Данаид», Вы вспомните о моей просьбе и не упустите ни одной детали. Точные рисунки декораций мне крайне необходимы. Особенно 3-го и 5-го актов. В последней сцене 5-го акта Данай распростерт на скале, и его клюет коршун. Что это, тот же актер, который исполняет роль, или другой, переодетый им? То же и относительно дочерей Даная.

Все эти детали мне положительно необходимы. Костюмы танцовщиц мне так же нужны, как и данные о характере балета и ролей, исполняемых танцовщицами.

Чувствую, что я даю Вам слишком много поручений, но Вы должны извинить меня, так как это вызвано Вашей обязательностью, и я не замедлю проявить свою признательность.

Жду с нетерпением ответа на это письмо. Прощайте, мой дорогой, желаю Вам здоровья.

Вспоминайте порою о Вашем

гр. *П. Шереметеве*

Когда придется высылать рисунки по почте, то высылайте их не через г. Годэна, а как-нибудь иначе. Я боюсь, что он не поторопится выполнить мое поручение, а между тем, даже и маленькая задержка будет мне очень неприятна.

г. Граф,

Честь имею ответить на все те письма, которыми Вы меня почтили в этом году и в особенности на последнее письмо от 9 апреля, в котором Вы входите в сущность искусства, во все мельчайшие детали затопления сцены. Я приложу все усилия, чтобы ответить на существенные возражения, которые Вы мне делаете, в чем Вы и убедитесь из нижеизложенного.

Если мои соображения не удовлетворят Вас, я, по крайней мере, буду утешаться тем, что представил Вам доказательства моего рвения и моего страстного желания выполнить все Ваши требования.

Г. гр., зная Ваш отличный вкус в вопросах изящного, — я был уверен, что Вам понравится «Приветственный Гимн» на 3 голоса Госсека. У этого же почтенного автора есть еще «Domine salvum fac regem», еще не выгравированный. Тем не менее, я сумел добыть его для Вас. Вторая вещь менее совершенна, чем первая, но это не беда, — я уверен, что она Вам понравится, тем более, что Вы можете быть уверенным, что **явитесь ее единственным обладателем во всей стране.**

Все декорации «Данаид», которые я имел честь Вам выслать, сделаны точно по постановкам в Опере, сообразуясь с площадью Вашей маленькой сцены, что очень важно. Они изготовлены в масштабе ½ дюйма на 1 фут для Вашего театра, что сильно облегчит их выполнение, как художнику, так и машинисту. Ось перспективы декораций идет от центральной ложи. Художник, хорошо мне известный, по имени Фени — давно умер. Нечего и думать о том, чтобы заменить его человеком, который стал бы изготовлять фигурки по такой дешевой цене, как он. Для сохранения времени и денег я изобрел следующий способ: я попросил рисовальщика уступить мне несколько моделей, между прочим, костюмов «Данаид». Он не делал их по специальному заказу, а я взял их у него в том виде, в каком их нашел. Благодаря этому он уступил мне их по 12 ливров за штуку. Эти костюмы пригодятся Вам, так как бы они были сделаны по заказу.

Что касается до декораций, то я вошел в соглашение с декоратором, чтобы он представил мне рисунки в половинную величину, против первоначальных и в менее законченном виде. Они обошлись мне в половинную цену и были представлены в короткий срок. К тому же и бумага более подходящая для пересылки. На полях поэмы «Данаид» я распорядился поместить весь ход пьесы, а именно: выходы и входы каждого актера и подробности группировок в разных местах трагедии. Г. граф, при Вашем уме, Вы сумеете по всем этим заметкам поставить дивную трагедию.

Высылаю Вам поэму «Данаид» в рукописи через г. Годэна, так как ему нужно еще кое-что послать Вам. К этому я добавляю партитуру «Ричарда» и брошюру, а костюмы и декорации вышлю тогда, когда их добуду.

Посылаю Вам декорации «Данаид» и костюмы, а также проект фасада театра, который Вы собираетесь строить. Вам необходимо будет для этой постройки приобрести еще остальные планы, которые дополнят проекты театральной залы, уже высланные мною. Г. Годэн передал мне 1220 ливров в виде чека на 300 руб., которые он разменял. Он выдал мне еще авансом 1000 ливров, а в скором времени должен дать еще столько же, согласно Вашему распоряжению выдавать мне авансы до 2000 ливров на выполнение Ваших поручений, что составит в итоге сумму 3220 ливров.

Г. гр., примите в соображение то обстоятельство, что, выплатив мучившим меня в течение 6-ти месяцев кредиторам 2586 ливров, которые я им был должен за Ваш последний заказ от 6 сентября, — я останусь с 634 ливрами из 3220, которые пойдут на выполнение Ваших новых заказов на этот год. Я считаю, что мне нужно было бы еще около 1500 ливров, чтобы иметь возможность оплатить все то, что Вами заказано. Вы будете настолько добры, г. гр., что не забудете переслать мне сумму, необходимую в данный момент для выполнения Ваших поручений. Должен Вас предупредить, что недостаточно послать распоряжение г. Годэну, так как он затруднялся уже выдать мне сумму в 2000 ливров, необходимую ему в его торговле.

Он отказывается выдавать мне деньги в дальнейшем, если Вы не будете высылать ему чеки. Это правда, что купцы часто бывают затруднены в своих платежах, и порой небольшая сумма может подорвать их кредит в глазах их завистливых собратий.

С величайшим почтением остаюсь, г. граф, Вашим покорнейшим и исполнительным слугою

Ивар

№ 18

Соображения о наводнении

При всех затоплениях сцены, какие мне приходилось когда-либо видеть, вода никогда не переходила **середины сцены**. Вода появляется в глубине сцены, так как строения, подлежащие затоплению, всегда расположены в глубине. Зрители видят все это издали. Вот почему так нужно: большие превращения должны происходить в глубине сцены, чтобы оставлять у зрителя некоторое неудовлетворенное желание видеть поближе, тем более, что вблизи трудно было бы сохранить иллюзию.

Поместив посредине сцены рельефный холмик, мы скрываем приспособления для устройства затопления, — но удобнее избегать закрытий, которые загораживают глубину сцены. Лучше на заднем фоне изобразить реку или море, причем часть воды рисуется на последней занавеси так, как это сделано на модели. Эта река или море во время затопления выйдет из берегов и разольется по сцене. Такое наводнение кажется очень правдоподобным.

Если двух холмиков недостаточно, чтобы до поры до времени скрыть нарисованную воду, — можно их сделать 3 или 4. Когда эти холмики стоят на сцене с самого начала действия, то за ними останется еще достаточно места для движения актеров, потому что воду не следует помещать сзади них раньше начала наводнения. Нет ничего труднее для хорошего машиниста, как наводнения сцены. Сцена должна быть так приспособлена, чтобы вода могла выходить на нее через трапы, как это происходит в больших театрах, — без этого маленькую сцену затопить будет труднее, чем большую.

Наводнение должно продолжаться очень недолго и быть лишь в одном акте. Если маскирующий холмик мы поместим только в том действии, в котором происходит наводнение,—он не сможет закрывать (ноги) актеров в течение других действий.

Подобные стихийные явления природы происходят во мраке и сопровождаются громом и молнией. Понятно, что в это время на сцене уже никого не видно. Никогда вода не доходит до рампы. (Рассмотрите модель наводнения, чтобы видеть, где должен стоять 1-й холмик, который задерживает напор воды на авансцену. На модели Вы увидите, каково расстояние между рампой оркестра и этим холмиком.) Этот холмик можно положить плашмя на сцену при смене актов, а потом поставить стойма и подставить под него ящик, чтобы иметь возможность пользоваться этой «баветой» по мере надобности. Вода, скрытая за холмиком и «баветой» будет показываться каждый раз, как холмик будет опускаться при помощи касет, а когда он будет приподниматься, то будет заслонять воду.

Описание 30-ти фигур за №№ 1, 2, 3 и т. д. с подробными указаниями, как их лучше применять

№ 1 Данай, царь Аргоса. Костюм египетский. Офицеры Даная и его стража или солдаты должны быть в костюмах греческих воинов. У солдат — пики. (См. № 6 — костюм солдата).

№ 2—Сын Египтуса. Все хористы и танцовщики носят такие же одежды.

№ 3—Данаида. Все хористки и танцовщицы одеты, как она, и образуют очень красивую картину при поднятии занавеса.

№ 4—Данаида в накидке или мантии из сатина с тигровыми пятнами, вооруженная окровавленным кинжалом для 5-го акта.

№ 5—Раб, прислуживающий на пиру Данаид.

№ 6—Фригийский воин или греческий солдат. Так должны быть одеты солдаты Даная.

№ 7—Матрос. Матросы видны на кораблях Египтуса. Этот костюм может служить почти во всех операх, где есть матросы, как для хористов, так и для танцовщиков.

№ 8—Великий жрец. Это костюм жрецов, которые зажигают священный огонь в 1-м акте Данаид, с тою разницею, что у них на головах лавровые венки, вместо шапок, как у жрецов Аполлона или Дианы.

№ 9—Фригиец. Эти два №№ (9, 10) являются народными костюмами актеров 1-го акта, стоящих по бокам сцены. В маленьком театре лучше их упразднить.

№ 10—Фригиец.

Чтобы сделать матросов на кораблях Египтуса,—нужно создать иллюзию, что это не маленькие мальчики, одетые матросами. Это, к сожалению, не сознается на нашем театре.

№ 11—Минерва или Паллада. Ее можно обратить в статую, поместив на пьедестал.

№ 12—Амура обыкновенно изображает маленькая девочка, соответственно одетая.

№ 13—Другой костюм амура, который может служить и статуей.

№ 14—Тень Клитемнестры.

№ 15—Царь севера.

№ 16—Торас—царь Тавриды в опере «Ифигения».

№ 17—Скиф—народный костюм к «Ифигении в Тавриде». Костюм для хористов.

№ 18—Скиф, вооруженный луком.

№ 19—Африканец в костюме воина.

№ 20—Альцеста в опере того же названия.

№ 21—Амина—царица Голконды.

№ 22—Офицеры Голкондские. Солдаты одеты так же, но проще.

№ 23—Нарцис—в опере «Эхо и Нарцис».

№ 24—Нарцис—в «Эхо и Нарцис». Это обыкновенный костюм для всех пастушков. В этой опере как актеры, так танцовщицы и хористы одеты одинаково, только один в шелк, а другие—в полотно.

№ 25—Геркулес. Эта фигура также может служить статуей. Все статуи обыкновенно красятся в серый цвет, как и пьедесталы. Этой фигуры Геркулеса, так же как Альцесты (№ 20), недоставало в Вашей коллекции костюмов.

№ 26—Спутники Геркулеса. Хор.

№ 27—Первый пастушок.

№ 28—Третья пастушка.

№ 29—Сатруха (№№ 27, 28, 29—те 3 костюма, которые Вы желали иметь).

№ 30—Африканский раб. Этот костюм может служить почти во всех операх, где фигурируют рабы. Цвет кожи, лица и рук меняют прозрачным желтоватым газом, которым обвертывают голову и руки раба. Точно так же черных рабов можно изображать, надевая черный прозрачный газ, сквозь который можно рассмотреть черты лица.

Примечание к опере «Данаиды».

Наказанный закованным на скале в аду не Данай, а человек, одетый подобно ему. Его сопровождают два или три демона, которые беспрестанно мучат его, потрясая непрестанно факелами фурий, в то время как молния много раз обвивает его (см. размышление о театре, стр. 4, гл. 1). На втором же представлении этой пьесы был, не без основания, упразднен коршун, так как человек, исполнявший эту роль, не сумел перевоплотиться в птицу. В одеже последнего акта танцовщики, мучащие Данаид, одеты демонами или фуриями, но без факелов. Каждый из них гонится за одной из Данаид, не отставая. Он то хватает ее за руку и с силой притягивает к себе, то повергает ее на колени, то поднимает ее. Таким образом, получается представление о вечном преследовании, как мы рисуем себе преследование фурий. Данаиды или танцовщицы безоружны. Лица их и жесты выражают жгучее

отчаяние. Весь этот предельный ужас заканчивается огненным дождем (см. этот § на 9-й стр.). Во время этого дождя Данаиды, совершенно истомленные муками, группируются в различных позах со своими фуриями. Одни из них лежат на полу, другие стоят на коленях, третьи простирают руки к небу. Все вместе являет ужасную картину ко времени спуска занавеса. В этом акте нет заполнения сцены. В глубине видна река, катящая кровавые волны. Что касается разрушения дворца Данаид в 5-ом акте, то этот эффект достигается очень просто. Достаточно, чтобы задняя декорация состояла из отдельных частей и чтобы она могла распасться при звуке свистка и превратиться в развалины. Обе боковые стены дворца, состоящие из колонн, могут и не рушиться. Нужно также, чтобы из-за всех кулис показалось пламя сейчас же после того, как молния два или три раза поразит дворец. Языки пламени из-за кулис изображаются при помощи горящей пакли, привязанной к шестам. Человек, поднимающий паклю и держащий шест, прячется за кулисы так, что снаружи не было видно ничего, кроме пламени от пакли. В это время убираются боковые пассе кулис и на их место становятся те, на которых изображен ад. В то же время рушится задний план сцены при звуках свистка (см. то место, где говорится о разрушении дворца, стр. 14), и пламя появляется позади развалин. Оно делается при помощи тех мехов, которыми раздувают молнию. Надо воспользоваться моментом, когда Данаиды и фурии занимают всю авансцену, чтобы убрать все следы разрушения в глубине сцены, оставшиеся от гибели дворца.

Если нужно, я могу Вам выслать маленькую модель фермы из двух составных частей, которая даст Вам точное представление о разрушении.

Успех Данаид был полный. Не знаю, сколько представлений выдержала эта пьеса. Она шла много раз, идет и теперь. Вулканы, которые появляются на задней декорации в глубине ада, можно изобразить посредством мехов, производящих вспышки, помещенных за вулканами. Их пламя должно появиться длительными вспышками, но не пылать все время.

№ 19. 22 Июня, 1786 г.

Дорогой мой.

Я получил Ваше последнее письмо и все, что Вы мне послали. Я очень признателен Вам за Ваши труды. Продолжайте, дорогой мой, и будьте уверены, что я буду Вам всегда признателен. Остальные планы театра, безусловно, необходимы, и Вы доставите мне большое удовольствие, прислав их. Если Вы вышлете мне несколько новых пьес, как я в том уверен, Вы меня бесконечно обяжете, если прибавите к ним 2 или 3 лучших пьесы с рисунками костюмов актеров, танцовщиков, декораций и вообще всего, что необходимо.

Я имею прекрасную, блестящую пьесу с несколькими красивыми переменами декораций для дебюта (будущего) года на новом театре.

Я отправляю Вам двойной чек на 500 ливров и льщу себя надеждой, что это поможет Вам исполнить мои поручения.

Прощайте, дорогой, пишите и будьте уверены, что я весь Ваш

гр. *И. Шереметев*

9 Июля. 1786 г.

Я получил Ваше письмо от 14 Июня и горячо благодарен Вам за старания, прилагаемые Вами для исполнения моих желаний. Будьте уверены, что я чувствую это сильнее, чем в состоянии выразить Вам.

Все, что вы заказали для «Ричарда Львиное сердце»—прекрасно и для будущих пьес, могущих исполняться на нашем театре. Все, что Вы намерены сделать, вполне одобряется мною и радует меня. Я боюсь только, что Вы опоздаете мне выслать. Я хотел бы получить один рисунок костюма для балета «Дидона».

Что касается табаку. Вы вышлите мне 50 или 60 фунтов, как рассудите. Между прочим, я прошу Вас подтвердить мне получение моих писем и денег, переведенных мною.

Прощайте, мой дорогой, я жду с нетерпением коносамента на вещи, посланные Вами.

Весь ваш

гр. *Н. Шереметев*

№ 20

Париж, среда, 14 Июля, 1786 г.

Г-н граф,

Я не сомневаюсь, что Вы получили мое письмо от 26 Мая, которое я отправил через главного откупщика французской почты, моего знакомого. Он предложил мне свои услуги во всякое время, когда они понадобятся. К этому письму я прилагаю декорации интерьера дворца в азиатском вкусе к 3-му акту «Царицы Голкондской» и рисунок ее трона. На полу дворца не должно быть ковра, хотя о нем говорится в поэме, так как на ковре невозможно танцовать. Я заказал декорации к «Ричарду Львиное сердце», так же как его персонажи и модель разрушения крепости. В этой пьесе есть действие, в котором на сцене изображен форт, разрушаемый атакой, для спасения короля Ричарда. Это разрушение Вам будет гораздо легче произвести в своем театре, когда у Вас будет перед глазами модель маленькой крепости, состоящей из отдельных рам. Модель будет сделана по образцу здешнего итальянского театра. Следует заметить, что камни здания, предназначенного к разрушениям, делаются из пивняка и покрываются раскрашенным полотном, благодаря чему они очень легки. На передней стороне каждого камня прикрепляется маленькая дощечка, которая предохраняет его от разрушения при падении. Маленькая модель форта, которую я Вам вышлю, будет состоять из кампей, сделанных из пробки. Делать их из пивняка было бы слишком дорого, но чтобы дать Вам представление, как эти новые камни делаются, — я Вам вышлю еще маленькую модель заднего плана Данаид, который также превращается в развалины. Последняя модель будет буквальным повторением своего образца в маленьком виде, то есть будет состоять из маленьких камушков, сделанных из настоящих новых ветвей. Я надеюсь, что эти две модели не будут для Вас бесполезны.

Управляющий балетом в оперном театре, с которым я советовался относительно программы балета «Данаид», говорит, что он лично никогда не составлял такой программы и что вообще никогда не записывал содержания танцев в балете, так как это невозможно. «Единственно, что я делал,— сказал он,— я тщательно изучил текст и, проникшись духом поэмы, — создал свой балет, принимая во внимание индивидуальные особенности артистов». Но у Вас, г-н граф, нет вопроса о создании нового балета, а лишь о воспроизведении того, что сделано в Париже. И вот какой способ я изобрел, чтобы составить для Вас нечто вроде программы. Я вышлю Вам рукописные экземпляры музыкальных №№ балета «Данаид», причем к каждому № у меня будут сделаны примечания, указывающие на выходы танцоров, соло pas des deux, pas des quatre, и, наконец, танца всей труппы. Из этих заметок Вы увидите, сколько тактов приходится на каждого танцора как в отдельности, так и в ансамбле.

Следуя этому плану, который представит собою род программы,—Ваш заведующий балетом сможет построить свой балет, сократив то, что ему покажется слишком длинным, так как у него не будет возможности разнообразить танец мужчин и женщин, как это делается в Париже, что сообщает большую живость балету и составляет главную его прелесть. Г-н граф, я не смогу выслать Вам эту программу до тех пор, пока пьеса снова не пойдет у нас, потому что мои наблюдения я могу делать лишь во время постановки «Данаид» в опере. Итак, Вам придется подождать с этим до будущей зимы, если Вы не сможете обойтись без моей программы.

Имею честь также выслать Вам очаровательный романс, который поет весь Париж. Это отрывок из комической оперы, которая в настоящий мо-

мент пользуется наибольшим успехом. Выгравированная партитура и пьеса не появятся здесь раньше, чем через два месяца. Сюжет этой пьесы, озаглавленной «Нина» — один из самых интересных. Нина — это молодая особа, мечтающая о браке с любимым человеком, в свою очередь нежно любящим ее. Но, к несчастию, отец имеет в виду другую партию для своей дочери. Его кандидат гораздо богаче, и он не соглашается дать благословение на брак своей нежной дочери с ее избранником. Этот инцидент разрешается поединком между двумя соперниками, и возлюбленный Нины убит.

Она так поражена роковым известием, что сходит с ума. Сумасшествие ее проявляется в том, что она постоянно ходит ожидать своего возлюбленного, смерти которого она не хочет верить, в сад на скамью, откуда открывается вид на две дороги, ведущие к замку. Она убеждена в том, что ее возлюбленный вернется к ней по одной из этих дорог. Здесь она поет тот романс, который я имею честь вам выслать. Ария эта должна исполняться медленно в полголоса и очень жалобно. Аккомпанирует ей фортепьяно. На спектаклях вся публика плачет, когда мадам Дюгазон поет этот романс.

Г-н граф, что касается до заказанного Вами табака, то для того, чтобы приобрести действительно хороший сорт, — надо заплатить 50 ливров, вместо ассигнованных Вами 30-ти. За эту цену, действительно, Вы можете получить наилучший сорт табаку в нужном Вам количестве, и он будет даже доставлен в целости и сохранности до французской границы. Этот совет дало мне одно из главных лиц в табачном деле. Впрочем, я подожду Вашего ответа по этому вопросу. Вы приказываете мне пользоваться в будущем иным путем, кроме г. Годэна, для пересылки требуемых Вами вещей. Я бы исполнил Ваше приказание охотно, но не знаю никакого негоцианта в Гавре и Руане, с которым я мог бы войти в непосредственные сношения. Таким образом, я поневоле должен действовать через него. Уверяю Вас, что я всячески буду тормошить его, чтобы заставить как можно скорее доставлять Вам посылки, чем он сильно манкировал в прошлом году.

Г. Годэн только что передал мне те 2000 ливров, которые Вы распорядились выслать мне на выполнение заказов. Эта сумма была мне более чем необходима, чтобы расплатиться за посылку 6-го и 7-го прошлого месяца, в сумме 2586 ливр. Вы найдете в этом письме маленький отчет г. Годэна о реализации чека на 300 рублей, который дал при размене 1220 ливров 7 сол. Мне пришлось взять сверх суммы в 1220 ливр. еще 586 ливров, чтобы пополнить 2586 ливров. В моем распоряжении остается, следовательно, только 634 ливра, которые пойдут на исполнение заказов г. гр., сделанных в этом году, о чем я уже писал в письме от 24 Мая.

Остаюсь с глубоким уважением, г. гр.

Ваш покорнейший и преданный слуга

Иван

№ 21

Париж, четверг, 20 Июля, 1786 г.

Г-н гр.,

Признаю, что сильно запоздал с ответом на Ваши последние письма, в чем и приношу Вам свои извинения, но прошу Вас верить, что единственной причиной этого запоздания было желание выслать Вам в первом же письме заказанные Вами рисунки, которые, к сожалению, художник долго не мог закончить. Это подтверждают и мои два последние письма от 14 Мая и 14 Июля, из которых ясно видно, как сильно я был занят выполнением Ваших поручений.

В настоящее время ведутся работы по красивой пьесе «Ричард III» как по изготовлению маленькой модели осады, так и по рисункам. Я рассчитываю в скором времени выслать Вам почтой все 4 декорации этой пьесы и костюмы. Я не забуду об изготовлении маленькой модели разрушения для 5-го акта «Данаид» и жду с нетерпением появления этой пьесы снова на нашей сцене, чтобы иметь возможность составить расписание танцев, о которых я имел честь сообщить Вам в последнем письме от 14 Июля.

Г. гр., не имея никаких сношений с Гавром, я просил г. Годэна снестись со своим корреспондентом в этом городе для получения посылки, предназна-

чешуй для меня, и получить по прибытии корабля меха, которые Вы по своей доброте выслали мне, но до сих пор я не имею о них известия. Ничто, исходящее из Вашей страны, г. граф, не могло бы доставить мне такого удовольствия, как выражение Вашего доверия и уважения, которые такой высокий сановник благоволит оказывать мне. Будьте добры, сохраните навсегда ко мне подобные отношения и верьте в искренности моего рвения и благодарности.

Ваш покорнейший слуга
Иван

№ 22 Париж, воскресенье, 6 Августа, 1786 г.

Г-н граф.

Я только что получил Ваше письмо от 18 Июля, а также чек на 2000 ливров, что даст мне возможность выполнить с наибольшим старанием возложенные Вами на меня поручения. Должен Вас предупредить, что заказанные мною по Вашему желанию часы не будут снабжены секундной стрелкой, так что стрелок будет только 4, вместо 5-ти, как Вы заказывали. 1-я показывает часы, 2-я — минуты, 3-я — числа месяца и 4-я — дни недели. Часовщик сказал мне, что, по совести говоря, часы с секундной стрелкой никогда не будут итти хорошо и что их придется постепенно ремонтировать. На такие часы не стоит, по его мнению, тратить деньги. Исходя из этого, я счел своим долгом последоваться мудрых советов этого искусного мастера, который пользуется наибольшим уважением изо всех людей его профессии. Он гарантирует свою работу на какой угодно срок. К часам он приложит несколько кристаллов подобных тем, которые вставлены в часы, чтобы их можно было заменить в случае какого-нибудь несчастия. У Вас найти такие камни было бы не легко.

Г-н граф, ввиду того, что планы проектированного театра были бы слишком громоздки для пересылки в письме, — Вы их получите упакованными в ящике с другими заказанными Вами предметами. Посылка эта будет отправлена в течение ближайшего месяца.

Сюда недавно приехал Сальери и привез две новых оперы, а именно: «Тарар» и «Горации». Сюжет первой заимствован из восточной жизни на слова г. Бомарше. Сюжет этот очень оригинален. Тарар — солдат, который благодаря своему уму и ловкости становится во главе турецкой империи. Для того, чтобы этому солдату удалось сделать такую карьеру — между 4-м и 5-м актом — пьеса должна иметь много движения. Можно рассчитывать, что однообразие не будет недостатком этой оперы.

Г. гр., Вы найдете здесь 4 декорации к «Ричарду III», а персонажей выслать еще не могу. Прилагаю один новенький романс с аккомпанементом на форшепьяно, который еще не граврован. Я бы хотел, чтоб он доставил Вам удовольствие, подобное тому, которое я испытываю, высылая его Вам и подтверждая, что я остаюсь на всю жизнь Вашим преданным и послушным слугою.

Иван

Заметка к «Данаидам»

Кинжалы, которые берут Данаиды с алтаря Немезиды, делаются целиком из дерева. Рукоятки их позолочены, а лезвия посеребрены. Что касается до кинжала Даная, то это настоящий кинжал, рукоять которого обыкновенно украшают драгоценными камнями, подобно кинжалам, которые носят восточные принцы. Только кинжал, которым начальник стражи в 5-м акте поражает Даная, имеет лезвие, снабженное пружиной, причем лезвие должно быть несколько короче рукоятки. Этот кинжал должен быть весь гладкий.

Г-н граф,

Я нашел возможность выслать Вам табак, не пользуясь посредничеством г. Годэна, что доставило мне большое удовольствие. Я сделал это, прибегнув к услугам одной известной мне особы, которая работает в этом деле. При ее посредстве отправил из Парижа в Гавр в четверг 10 Августа по Вашему адресу ящик, содержащий 53 фунта табаку по 3 лив. 6 соль за фунт, что составляет сумму 174 лив. 18 соль; это единственные мои расходы в этом направлении, так как компания упаковку и доставку груза в Гавр взяла на себя безвозмездно, о чем я уже имел честь Вам докладывать. Гаврский негоциант, по адресу которого отправлен груз и который должен передать его на корабль,— потребовал плату за комиссию, ввиду того, что капитаны кораблей больше не желают брать на себя таких поручений, как это они делали раньше. Как только я получу от него известие о том, что табак отбыл в Петербург, я немедленно извещу Вас об этом, вложив в письмо все документы, которые будут Вам необходимы для получения ящика в Петербурге.

Когда табак был свешан при мне — вес его оказался равным 53 фунтам 14 унциям. Эти 14 унций в расчет приняты не были, но компания интересуется знать точно, насколько табак убавится в весе за дорогу, и т. гр. будет любезен сообщить мне, каков будет точный вес табаку при его получении.

Когда Сальери прибыл сюда, его захотели угостить постановкой его «Данаид» — это обстоятельство было мне на руку, дав мне возможность закончить программу балета этой божественной оперы. Программу эту имею честь выслать Вам по почте. Из этой программы Вам выяснится весь ход балета, причем одно имя, женское или мужское, написанное против музыкального № в балетной партитуре, указывает на танец соло, два имени — pas de deux, четыре — pas de guatre, и т. д. Это расписание балетных №№ очень пригодится Вашему управляющему балетом при репетициях. По возможности, я отныне буду стараться изготовлять подобные программы с пояснениями на полях текста для всех пьес, которые буду приобретать для Вас, как я это сделал для «Данаид», которые господин Годэн должен был Вам выслать последней посылкой.

Г. гр., я кажется выполнил по пунктам все задания, данные мне в двух Ваших последних письмах, причем первое, помеченное 22 Июня, получено мною 15 Августа. Оно содержало чек на 500 р. Второе письмо (9 Июля) было получено мною 17 Августа, что же касается до пересылаемых Вами мне денег, то я каждый раз извещаю Вас о их получении, как я это сделал в последнем письме, которое, вероятно, уже получено Вами.

Все те предметы, которые Вы заказывали, — как-то: часы с числами на золотой цепочке, дюжина красивых картинок, изящно оправленных, а также копии опер, две маленькие модели разрушения и модель машины, производящей град, — все эти предметы будут готовы к отправке из Парижа, по-прежнему, через Гавр лишь в первых числах Сентября. Я позабочусь о том, чтобы отправить Вам эту посылку тотчас по выполнении Ваших заказов. Вместе с этим, Вы получите хронометр необыкновенного достоинства, который Вы сами оцените по заслугам. Остаюсь с глубоким почтением,

г. гр., Ваш преданный и послушный слуга

Ивар.

Заметки к «Данаидам»

1. Во 2-м акте «Данаид» подземный храм должен быть очень темным и может освещаться лишь одной мрачной лампой, висящей посреди сцены. Вуаль, покрывающая кинжалы, лежащие на алтаре Немезиды, должна быть окрашена цветом крови.

2. Дети с факелами Гименея, которые появляются в последнем № балета 3-го акта, — одеты в длинные платья из белой кисеи или батиста и опоясаны голубыми лентами. Головы их украшены венками из цветов. На каждую

пару супругов приходится один ребенок. Эти дети не танцуют, а лишь сопровождают пары.

3. У кинжалов, которыми вооружены Данаиды в 5-м акте, лезвия должны быть окровавлены (я заказал два кинжала: 1 деревянный, а другой — медный с лезвием на пружине — подобный тем, которые применяются на сцене).

4. В начале 5-го акта на сцене рядом с королевой должно стоять кресло и стол со светильником. Сцена же погружена во мрак. Перед развязкой все эти предметы должны быть удалены со сцены.

5. Огненный дождь, которым заканчивается опера, может быть виден лишь в глубине сцены. Достаточно того, чтобы казалось, что он падает на Данаю. Занавес следует опускать до прекращения огненного дождя.

6. Одежды танцовщиц в «Данаидах» те же, что и у актеров — это единственная опера, в которой танцующие не отличаются по костюму от других действующих лиц. Причина этого Вам хорошо известна: 50 египтусов — братья, так же как Данаиды — все сестры. Эта одинаковая одежда представляет очень красивое зрелище при поднятии занавеса.

№ 24 После 20 Августа. 1786 г.

Рассуждение о развязке «Данаид»

Когда Данай в 5-м акте направляется к деве Гипермнестре, чтобы убить ее,— Пелагус, возмущенный жестокостью этого царя, внезапно останавливает его и погружает кинжал в его грудь. Данай, умирая, падает на руки солдат, окружающих его, которые тотчас же уносят его тело со сцены. Такова же, приблизительно, развязка «Ифигении в Тавриде» Глюка. Пилад в 4-м действии является в храм Дианы со своими воинами как раз в тот момент, когда Тоас хочет заколоть кинжалом Ореста и жрицу. Пилад нападает на царя и убивает его ударом кинжала. Тоаса уносят из храма, а Пилад вооружает Ореста мечом, чтобы он мог со своими воинами преследовать войска Тоаса, защищающие своего царя. По окончании битвы Орест и Пилад снова появляются на сцене во главе победных войск. Такова развязка.

Кинжал, которым пользуются в таких случаях, должен иметь пружинку в своей рукоятке. При ударе таким кинжалом, лезвие, при посредстве этой пружинки, входит в рукоятку, что дает иллюзию, тем более необходимую, что все эти кровавые сцены происходят всегда на авансцене.

Г. граф. Вы получите 2 кинжала: один — с пружиной, а другой — без нее,—такой, какой нужен для «Данаид». Если Вы хотите обойтись в этой трагедии персоналом менее 100 человек, необходимо иметь сцену, задрапированной с обеих сторон... В последнем случае 30 человек производят эффект, равный 200 человек. Так поступают здесь у нас при постановках на маленькой домашней сцене «Короля».

№ 25 8 Сентября 1786 г.

Я только что получил, дорогой мой Ивар, Ваше письмо и выражаю Вам глубокую благодарность за старание, с которым Вы исполняете мои поручения. Я буду ожидать посылки с большим нетерпением.

Меня очень огорчает, дорогой мой, что Ваши занятия мешают Вам отправить мне «Ифигению в Тавриде» и «Дардануса». Я буду благодарен хотя бы за высылку их текстов. Я не упрекаю Вас, я убежден, что, если бы конвенты Вас не подвели,— Вы выслали бы мне; я знаю Вашу точность.

Сделайте мне удовольствие и найдите способ отправить 2 оперы со всеми к ним относящимися приложениями, так же как и рисунки к «Ричарду Львиному сердцу». Может быть, м. Годэн поможет Вам в этом. Не отправляйте ничего более почтой — это очень дорого — и не может

приходится ждать будущего года. Может случиться, что кто-нибудь едет из Парижа, и его можно снабдить этим. С первой почтой я Вам пришлю высланные Вам деньги, которые я Вам должен.

Прощайте, дорогой мой, будьте здоровы.

Весь Ваш

Гр. *П. Шереметев*

№ 25 Париж, воскресенье, 17 Сентября 1786 г.

Г-н графу,

Считаю долгом Вас предупредить, что Вам отправлен 12 Сентября с. г. ящик через Гавр по Вашему адресу. Ящик этот содержит все предметы, заказанные Вами, за исключением двух опер «Ифигении в Тавриде» Глюка и «Дардануса» Сакчини. Мы изо всех сил торопимся с репетициями новых опер, чтобы поспеть ко времени поездки Короля в Фонтенбло. Между прочим, к постановке готовятся «Горации» Сальери. Благодаря этой спешке переписчик не кончил своей работы, а я не смог Вам выслать двух вышеназванных опер. По той же причине не мог я выполнить своего обещания и сделать декорации к «Нине» и персонажи к ней, а также декорации к «Ифигении в Тавриде» и «Дидоне». Но, к счастью, все эти рисунки можно будет отправить к Вам по почте через некоторое время. Я рассчитывал даже в недельный срок выслать Вам костюмы для «Ричарда», и тогда Вам ничто уже не помешает поставить эту очаровательную пьесу. «Нина» продолжает кружить голову всему Парижу.

Я позаботился о том, чтобы выслать Вам как общую ее партитуру, так и отдельные выгравированные партии и текст этой «Нины». Вы получите также маленькую хорошенькую пьесу из Водевиля, очень легкую для постановки, под названием «Крылья Амура». Эта пьеса еще не гравировалась. Я не высылаю Вам партитуры «Деревенского испытания» по той простой причине, что я ее выслал Вам уже в прошлом году. Что же касается до комической оперы «Сесиль» Дезеда, то причина невысылки заключается в том, что эта пьеса не была выгравирована и, по словам автора, может быть, никогда гравироваться и не будет.

Проспект, приложенный к хронометру, научит Вас, как с ним обращаться. Очень важно, чтобы этот инструмент был очень прямо повешен для правильности хода, так, как это делают со стенными часами. В случае неправильности хода хронометра следует обращаться к часовщику. Я заказал модель рейки для выполнения огненного дождя в 5-м акте «Данаид», а также в 5-м акте «Армиды». Эта модель делается из горючего состава в большом виде, как она сделана в малом. Рейка должна пересекать сцену от одной кулисы до другой. Для огненного дождя достаточно двух таких реек. Г. гр. получит в посылке 10 планов проектированного зала. Я имел честь выслать ему той же почтой подробное объяснение этих планов. Я велел переписать партитуру хора, которой должны пользоваться помощники дирижера при исполнении за кулисами. Они должны все время следить за дирижером, который ведет оркестр. Эта партитура будет Вам очень полезна при исполнении хоров «Данаид». Наши дирижеры без этого никак обойтись не могут.

Что же касается до часов, о которых Вы мне писали, то в них невозможно соединить секунды с числами месяца и днями недели. Такое устройство было бы очень сложно для карманных часов и годилось бы в лучшем случае для стенных, размеры которых значительно больше. Мне пришлось выбирать между секундной стрелкой и стрелкой, показывающей дни и числа месяца. Заботясь о верном ходе часов, я заказал, по совету часовщика, часы с числами, для чего нужно 4 стрелки, а именно: часовая, минутная, для числа и месяца и дней недели.

Гравировка часов Лабоэта проста и благородна. По форме часы плоски, и их удобно носить в кармане.

Г. гр. не премине отметить тонкость работы золотой цепочки, точно так же, как ее прочность, что делает ее драгоценной. Я прибавил к

ней две золотые кисточки и золотой эмалированный ключик, соответствующий цепочке, с которой он составляет удачный ансамбль. В таком виде на нее уже не нужно надевать брелоков, которые всегда производят дурное впечатление.

Прилагаю при сем счет часовщика за стрелки, указывающие числа. Имею честь выслать вам 12 лучших симфоний для большого оркестра — какие мне удалось достать. Между ними симфония Гайдна № 16, необыкновенно забавная. Последняя часть этой симфонии начинается при участии всего оркестра, но кончается иначе. Все музыканты расходятся один за другим. Первая скрипка в одиночестве заканчивает симфонию, и публика с удивлением смотрит на одинокую фигуру, сидящую в оркестре. Эта шутка очень насмешила публику при исполнении симфонии в духовном концерте. Нужно, чтобы г. гр. знал ее происхождение. Гайдн был дирижером оркестра принца Стерази. Этот принц сказал ему однажды, что ему надоела музыка и что он собирается распустить всех музыкантов, оставив только одного его — Гайдна. Принц поручил ему сообщить товарищам печальную новость, но гениальный человек хотел сделать это с треском. Для этого он написал симфонию, которая была исполнена на последнем концерте, во время которого все музыканты разошлись. Принц с удивлением следил за тем, как слабеет его оркестр, так что к концу симфонии остается одна скрипка, и спросил, что это значит. Гайдн ему ответил: «Принц, разве Вы мне не поручили рассчитать всех Ваших музыкантов? И вот они исполнили Ваше приказание». Эта шутка так понравилась принцу, что он сохранил свой оркестр.

Двенадцать картин, которые я посылаю графу, являются 12 цветными гравюрами, что придает им большую цену. Эстампы эти составлены и выгравированы самыми искусными художниками Лондона. Лучше этого и оригинальнее я ничего не мог найти. Объяснение гравюр Вы найдете на обратной стороне. Рамки тоже сделаны в новейшем вкусе. Прилагаю накладную на табак. Пока нет еще накладной на посылку. Вышлю ее, как только получу.

Детали костюмов к «Ричарду III»

№ 1 Короля	Костюм, куртка и панталоны светложелтого сукна. Перевязь из белого атласа с золотой каймой.
№ 2 Королевы	Корсаж из розового атласа, доспехи голубые с каймой, юбка и рукава из белого атласа, вуаль из полосатого газа.
№ 3 Блондель	Платье из коричневого сюра (и ток такой же. Сленой одет так же, как № 1, кроме перевязи (так же, как и Сенешаль).
тот же костюм без перевязи для Сенешаля	
№ 4 Губернатор или Флорестан	Одежда черного полосатого шелка, мантия из красного газа, с такой же перевязью, рукава и панталоны из асфальтово-серой материи.
Та же одежда для Вильяма за исключением красных панталон и рукавов	Также одет Вильям за исключением панталон и рукавов, которые должны быть красными.
№ 5 Антонио	Одежда серая полотняная. Котомка из той же материи. Камзол обшит по краям белой узкой ленточкой, такие же штаны и ток.

Что касается одежды солдат, см. № 6 — описание всех 30 фигурок. Можно взять греческий костюм. По-настоящему должны бы быть костюмы галлов, но в отношении к такой публике (как солдаты), не обращают внимания на такие мелочи.

№ 27

Для памяти его сиятельству графу Шереметеву

Перечень предметов, упакованных в ящик весом в 280 фунтов, посланных по адресу его сиятельства из Парижа в Гавр 12 Сентября 1786 г., а также рисунков декораций и костюмов, которые были последовательно высланы по почте в течение текущего года по сегодняшний день — воскресенье 18 сентября 1786 г.

Опись

5 декораций «Данаид» и 4 «Ричарда».		
Декорации 3-го акта «Голконды».		
Всего 10 декораций по 50 лив. каждая	500	лив.
30 куколок в костюмах и фигурка гения „Данаид, что составит 31 штуку по 12 лив. каждая . . .	372	„
Фасад проектированного зала . . .	86	„
Партитура «Ричарда» с отдельными грав. партиями	33	„
Партитура «Нины» и отдельн. грав. партии	27	„
«Крылья Амура» отдельн. партии (не гравированные)	72	„
Текст «Нины», «Ричарда», «Крыльев Амура» и театральный календарь, всего	6	л. [illegible]
Поэма «Данаид» с письменными заметками	6	„
«Domine Salvum» Госсека	6	„
Гравиров. карманные часы с днями недели и месяца	480	л.
Золотая цепочка с двумя золотыми кистями, золотым эмалированным ключиком	300	л.
3 камня запасных для починки часов .	3	л. 12 [illegible]
10 планов проектированного зала . .	400	л.
53 фунта табаку по 3 лив. 6 с. за 1 ф.	174	л. 18 [illegible]
Накладные расходы за посылку в Гавр, отсылку писем и отправку на корабле	10	л. 12 с.
Расписание балета „Данаид вместе с нотами	18	л.
Партитура хоров из «Данаид», переписана от руки	17	л.
Ноты для концертов.		
10 симфоний Гайдна для большого оркестра	38	л. [illegible] с
8 квартетов	73	„ 4 [illegible]
3 произведения Дюни	21	„ 12 „
12 таблиц, состоящих из граненых гравюр в золоченых рамках с черным с двумя орнаментами . . .	600	„
Два букета цветов в таких же рамках, как гравюры	56	„
Хронометр	60	„

Две модели разрушения. 1-я — части галереи для 3-го акта «Данаид». 2-я — крепости в 3-м акте комической оперы Ричард III	300 л.
Модель рейки для устройства огненного дождя в 5-м акте «Данаид» — два кинжала, один с пружиной, а другой из золоченого дерева . .	18 л.
Две шкатулки, чтобы хранить модели разрушения, одна для таблиц, одна для хронометра и большой ящик для всех предметов, отправленных посылкой	33 л. 12 с.
Разные писем и другие мелкие расходы	18 л.
Итого . . .	3661 л. 14 с.

При вычете 2000, посланных мне т. графом за последнее время, и 334 ливров, которые мне оставались по очистке счетов прошлого года,— осталось чистых—1027 ливр. 14 соль, из которых г. граф мне должен по комиссии, только что выполненной для него, за 4 тома театральной библиотеки, переданных г. Годэном для т. графа, №№ 4, 5, 6 и 8-й.

Я воспользовался услугами г. Годэна для отсылки последней посылки, причем я настаивал на возможно скором получении накладной, которую он должен передать мне для отсылки Вам.

Примечание к модели разрушения крепости в 3-м акте «Ричарда III» и к модели задней фермы 5-го акта «Данаид»

Модель декорации 3-го акта «Ричарда III» представляет башни, ограждённые рвом и парапетом, с несколькими брешами, забитыми камнями. (Это те камни, которые должны падать по свистку.) Чтобы видеть эффект этого разрушения, нужно, по получении модели, снять белую бумагу, прикреплённую за камнями, для того, чтобы они не развалились в дороге. Мосты или помосты, которые отделяют башни от парапета, поддерживаются шестью маленькими фермами, соединёнными вместе перекладинами. Эти перекладины можно отделять от ферм, тем более, что они прикреплены лишь железными остриями, помещёнными по краям, что очень удобно для манипуляций с этими декорациями. Лестница, которая находится перед парапетом, назначается лишь для того, чтобы подняться на приступ. Ступеньки, которые находятся по двум сторонам того же парапета и должны быть спрятаны в кулисах, служат актерам для подъема на мосты, находящиеся за парапетом. Масштаб модели — дюйм на фут, согласно плану театра г. гр.

Модель устройства задней декорации 5-го акта «Данаид» представляет глубину галлерей. Все камни этого разваливающегося здания перенумерованы и отмечены буквой Д для обозначения правой стороны и д для левой. Надо обратить внимание на три основные камня, образующие свод двери этой модели. Они исполнены из прутьев ивы и дают представление о том, как делаются все камни на большой сцене в подобных случаях. Остальные, свалённые в кучу, камни сделаны из крашеного дерева, как камни модели крепости Ричарда. Разница только в том, что на второй модели они больше, чем на первой. Масштаб для этой модели — два дюйма в футе согласно плану театра г. гр.

Примечание к «Данаидам»

Так как «Данаиды» лишь тени, мучимые дьяволами, то в конце 5-го акта они одеты в длинные рубашки из белого газа, с поясами из голубых лент. Головы их обнажены и волосы в беспорядке. Смотрите прилагаемый костюм для этих теней. Эти одеяния представляют разительный контраст с костюмами дьяволов.

Г. граф может приказать сделать кинжал с пружиной из золоченой меди, согласно прилагаемой модели из золоченой жести. Кинжал этот не имеет ножен, чтобы не стеснять актера. Другой кинжал из позолоченного дерева таков же, как те кинжалы, которыми вооружены данаиды во втором акте. Дьяволы в операх всегда вооружаются именно такими кинжалами.

№ 28 Париж, среда, 27 Сентября, 1736 г.

Г-н граф.

Так как в опере нет ничего труднее, как наладить ансамбль хоров с оркестром, что должно быть выполнено очень верно и точно,— я имею честь рекомендовать Вам воспользоваться тотчас по получении партитурой хоров данаид, о которой шла речь в моем последнем письме от 18 Сентября. При этом необходимо, для достижения хорошего исполнения хорами, поставить по обеим сторонам сцены за кулисами по дирижеру с партитурой хора в руках. Дирижеры эти должны непрестанно наблюдать за движением палочки дирижера, ведущего оркестр, и передавать его хористам, ударяя троеточкой или ногой по доскам сцены. Что же касается до балетных №№, о которых было говорено в том же письме, я позволяю себе заметить, что балетная партитура очень полезна: во-первых, для двух аккомпаниаторов на скрипках, которые будут принимать участие в репетициях отдельных танцовальных №№ при обучении танцовщиков. Полезна она будет и самим танцовщикам, так как мотив балетного танца не принадлежит всецело скрипкам, а исполняется то флейтой, то гобоем, то кларнетом, то басом. И чтобы танцовщица могла приучиться узнавать на репетициях тот мотив, под который она танцует, надо, чтобы основной мотив танца был переписан в этой партитуре для репетиций вместе с основным аккомпанементом каждого мотива, иначе пришлось бы при репетициях пользоваться целым оркестром, что было бы смешно. В репетициях танцев участвуют всегда две скрипки из оркестра. На этой балетной партитуре, специально для Вас заказанной, я постарался поместить различные балетные па, как-то: pas solo, pas de deux, и т. д., что составило целую программу.

Как должны итти репетиции для постановки оперы

Управляющий балетом должен ставить подготовительные частые репетиции для своих артистов с участием только двух скрипок. В то же время, управляющий музыкальной частью, со своей стороны, репетирует хоры сначала без всякого инструмента, а потом с двумя скрипками и басом. Затем начинаются репетиции ролей. Когда дело начинает итти на лад, к репетициям присоединяется оркестр. Начинаются общие репетиции с танцами при полном участии всех действующих лиц. Таких репетиций обыкновенно бывает три — перед самой постановкой. На таких генеральных репетициях налаживается движение отдельных групп, массовые сцены и смена декораций. Только одни солдаты бывают одеты на репетициях, как на спектакле. Вот почему, г. гр., все это называется опера.

Г. гр., если вы заметите некоторую разницу между присланными Вам декорациями и описанием их в пьесе. — Вы поймете, что причиной этого является невозможность строгого выполнения идей авторов, порой очень странных, и поэтому я высылаю их в том виде, как они ставятся здесь.

Что касается до «Ифигении в Тавриде» Глюка, декорации к которой я смогу Вам скоро выслать вместе с тремя недостающими Вам костюмами из этой оперы, — то ее постановка может осуществиться тем легче, что во всей опере балет встречается лишь в первом акте. Глюк не хотел заканчивать «Ифигению» балетом, говоря, что он не вяжется с ходом пьесы, так что балетные №№, введенные в эту оперу, не входят в гравированную партитуру.

Хоры очень красивы. Я велел их переписать. В опере «Диона» также балет имеет место лишь в 4-м акте. Все дело лишь в костюмах и декорациях.

Так как Г. гр. получит музыку «Ифигении» и «Дардануса» лишь будущей весной, я смогу присоединить к ним еще несколько новинок.

которые окажутся особенно удачными при предстоящих постановках в Фонтенбло и в здешних театрах.

Г. гр. найдет здесь самые необходимые костюмы для Ричарда III» (в ожидании «Нины») и также очень красивый романс из новых с аккомпанементом фортепиано или арфы, а также маленький счет часовщика со стрелки, указывающие на дни, месяцы и недели, который я забыла вложить в последнее письмо.

Соображения по поводу постановки разрушения в «Данаидах»

Чтобы здание в 5-м акте могло превратиться в развалины в тот момент, как его поражает гром, — нужно только позаботиться привязать сзади веревками три или четыре основных камня, самых важных при разрушении. Тогда один человек, поместившись сзади здания за кулисами, может при помощи веревок опрокинуть всю постройку при первом ударе грома. В случае, если не удастся повалить все здание сразу, — другой механик, поместившись по другую сторону рамы, может закончить разрушение, опрокинув все камни, подтолкнув их сзади большим шестом. До настоящего времени при постановках в опере «Данаид» наблюдается большое стечение публики.

Я не забуду сходить к г. Годэну, чтобы получить накладную на посылку г. графа, и вышлю тотчас.

№ 29 12 Октября, 1786 г.

Г. граф.

Имею честь ответить этим письмом на Ваши два последние письма, полученные в течение Октября, из которых я узнал, что Вы собираетесь поставить «Царицу Голкондскую» по гравированной ее партитуре. Очень жаль, что у Вас нет этой оперы в том виде, как ее исполняют здесь, то есть с изменениями и сокращениями, сделанными в ней уже после того, как партитура была выгравирована. В таком виде она гораздо интереснее.

Сальери ставит в Фонтенбло только одну оперу, а именно: «Горации». Его «Тарар» еще не готов — он над ним работает ежедневно вместе с Бомарше, у которого он живет. Г. гр. не сможет получить эту оперу до будущего года, когда она будет выгравирована.

Саккини только что умер здесь, вследствие подагры, поднявшейся до груди. Говорят, что в течение двух последних лет он пользовался каким-то лекарством, которое, по его мнению, должно было вылечить его от этой тяжелой болезни, к коей нужно относиться очень осторожно. Ему было всего 55 лет!

Г. гр., должен Вам сообщить, что Ваш ящик прибыл в Гавр на два дня позже отплытия последнего корабля, который должен был итти прямым путем в Петербург, — это как раз то, чего Вы опасались. Что же касается меня, то я не мог выслать его скорее — нужно было много времени для выполнения Ваших поручений. И так уже пришлось отказаться от высылки двух больших опер — «Дардануса» и «Ифигении в Тавриде», которые только сейчас готовы, но Вы не получите их раньше будущей весны. Г. Годэну сообщили из Гавра, что посылка отправлена в Гамбург на корабле «Крылатый Меркурий» вместе с другими товарами, адресованными в Петербург, которые также прибыли в Гавр с опозданием. Ввиду того, что посылка была отправлена быстро, г. гр. не замедлит ее получить. Прилагаю накладную, которую г. Годэн получил из Гавра, только что мне врученную.

Та часть сцены, которая занята машинами, является самой важной и сложной для устройства при постройке зала. Поэтому я решил обратиться непосредственно к искусному механику, достаточно знакомому и с архитектурой, чтобы он дал инструкции для постройки проектируемой Вами большой залы. Фамилия этого артиста Друен — он первый механик коро-

левского театра в Версале. Имя часовщика, который сделал Вашу изумительные часы с числами, — Шарль Леруа — королевский часовщик, потомок знаменитого Жюльена Леруа. Его имя написано на циферблате часов, а живет он на улице Сен-Дени.

Мне не удалось ничего узнать относительно пьесы под заглавием «Кора». Если бы я видел ту заметку в журнале, в которой упоминается эта пьеса, — возможно, что мои розыски имели бы лучшие результаты. Следовало бы узнать, что это за журнал и какова дата.

Не получено еще никаких известий относительно корабля, с которым граф по своей доброте послал мне несколько мехов.

Все деньги, высланные мне в этом году, я получил, а именно: через г. Годэна — 2000 лив.

от графа 300 р.	1220 лив.
от г. гр. 500 р. т. е. . .	2000 лив.
Итого. . .	5220 лив.

Расход этой суммы:

На выполнение заказов от 6 сентября прошлого года	2585 лив.
На заказ, который только что выполнен 12 сентября	3661 лив.
Итого:	6247 лив.

Таким образом, г. гр. остался должен мне за последнее поручение 1027 лив.

Чек в 500 р. дал при размене чистых 2138 ливров. Эти 2138 ливров, которые банкир мне только что передал, будут подытожены, когда я вышлю графу маленькие рисунки почтой. Между прочим, рисунки «Ниша», которая производит невероятно сильное впечатление в игре несравненной м-м Дюгазон.

№ 39

Москва. 7 Ноября. 1786 г.

Дорогой мой Ивар,

Написав Вам свое последнее письмо, я стал думать о постановке «Данаид», так как хочу поставить эту пьесу в Июле месяце. Для этого мне необходимы рисунки как костюмов, так и декораций. Я хотел бы иметь эти рисунки как можно скорее, но, если Вы отправите их даже с первым кораблем, то я получу их не раньше ноября. Видите сами, дорогой мой, что я смогу в таком случае поставить пьесу не раньше, чем через год, что будет мне очень досадно. Поэтому я придумал способ, облегчающий получение рисунков, причем и сами рисунки обойдутся мне дешевле.

Вот этот способ: в мою бытность в Париже существовал художник, живущий на улице Святых Отцов, в первом этаже у человека, делающего вертелы. Имя его — Феш. Он скопировал мне актеров из трех пьес с полным сходством в тех костюмах, в которых они играли в различных пьесах. Если бы я смог иметь подобные рисунки, я был бы вполне удовлетворен и костюмами, и декорациями. За каждую фигуру я платил 3 ливра, за двойные — 6 ливров. Постарайтесь, дорогой мой, найти этого человека или подобного ему и попросите его нарисовать декорации и костюмы каждого актера к «Данаидам» и «Королеве Голкондской». Мне необходимо иметь рисунки одеял хористок Узбека, декорации 3-го акта, представляющие азиатскую залу, украшенную цветами, курильницами, богатыми коврами и т. п. и трех 4-го акта. Остальных рисунков этой пьесы мне не нужно. Все эти рисунки пришлите мне по почте, этим Вы обяжете меня бесконечно.

Что касается остальных моих поручений, то вышлите их с последним кораблем. Надеюсь, дорогой мой, что Вы приложите все старания исполнить мои поручения, чем заслужите мою благодарность.

Следующая партия пьес: «Деревенское испытание» Греттри, комедия «Люсиль» и музыкальные пьесы. Я прошу Вас прислать их только новые, модные, красивые, имеющие успех и легко исполнимые на нашем маленьком театре. Мне нужно еще получить внешний фасад театра, так как я хочу, чтобы весь театр был тщательно переделан, и надеюсь, что он будет готов к следующей весне.

Прощайте, мой дорогой, будьте здоровы. Я жду ответа с большим нетерпением и в особенности рисунки «Данаид».

Ваш

гр. *И. Шереметев*

№ 31 Париж. 1 Декабря. 1786 г.

Примечания к появлению тени Клитемнестры во 2-м акте «Ифигении в Тавриде» Глюка

В 3-м акте остается декорация 2-го акта, хотя в нотах об этом говорится иначе. Во 2-м акте Орест садится на каменную скамью, помещенную на первом плане, чтобы спеть вполголоса тоном умирающего, словно в бреду, свою арию 3-го явления: «Спокойствие возвращается в мою душу». Окончив петь, он остается распростертым на скамье, изредка подергиваясь конвульсиями, пока дьяволы поют хором. В момент наступления 4-го явления он вскакивает, как безумный, и, сделав 4 шага вперед к поразившему его предмету, восклицает: «Это призрак! Скальтесь надо мной!» И на самом деле в это время на сцену появляется его мать, воплощая сон Ореста, что производит в театре громадный эффект. Орест падает снова на скамью и встает опять лишь по окончании хора дьяволов. Под влиянием этого ужасного сна он говорит направляющейся к нему Ифигении: «Боже — моя мать!» Все дьяволы успевают уйти за кулисы до появления Ифигении, которая появляется в сопровождении жрецов. Скамейка вытягивается за кулисы посредством веревки, привязанной к ее ножке.

Эта маленькая хитрость может с успехом применяться к костру Дидоны, когда на маленькой сцене нет возможности, как на больших, поднимать его из-под пола сцены (см. примечания к развязке Дидоны).

Во время ритурнеля к арии «Успокойтесь, жалобные тени» 12 жрецов Плутона являются по распоряжению королевы, чтобы торжественно принести жертву тени ее супруга. Из 6 жрецов, не участвующих в хоре, один несет алтарь, то есть золоченый деревянный треножник, другие — различные вазы для возлияний. Они расставляют их у могилы. Солдаты, вооруженные луками, маршируют под звуки мрачной музыки. Дойдя до середины сцены, они располагаются фронтом в одну линию, занимая всю ширину сцены справа налево, заслоняя собой костер Дидоны, который можно в это время вытащить на веревке из-за кулис на середину сцены за спинами солдат. После чего солдаты делятся на две колонны и располагаются по обеим сторонам сцены. По окончании ритурнели жрецы поют вполголоса «Успокойтесь, жалобные тени». В это время один из жрецов дважды или трижды совершает возлияния на алтарь, на котором горит фитиль, пропитанный спиртом. Он сыплет порошок ликоподиума, зачерпнув его раковиной из золотого ящика, который держит жрец, стоящий рядом с ним. На маленькой сцене достаточно 6 жрецов: трех для пения и трех для жертвоприношения. Костер Дидоны, занимающий центр сцены в 3-м акте, представляет из себя каменную раму, а Дидона восходит на матрасы, расположенные за костром, впереди которых есть еще другая рама.

Между рамами образуется пространство в 2 фута шириной. Матрасы защищают от пламени, а пламени предоставляют свободно подниматься от костра. Костер окружен снизу и со всех сторон паклей, которую поджигают жрецы своими факелами, воспламененными ими у алтаря. Нужно позаботиться о том, чтобы жрецы не поджигали костра до окончания последнего хора, и, ч. занавес должен спуститься раньше угасания костра.

Для того, чтобы ускорить развязку, хор «О небо! О злосчастная королева!» был сокращен наполовину на сцене Парижской оперы. На больших театрах пламя поднимается из-под сцены через отверстие, проделанное на месте костра.

В 3-м акте, когда Эней замечает тень Анхиза, на сцене должно быть темно. Транспорант должен доходить до половины сцены, чтобы не заслонять кораблей, видеющихся в глубине. Гремит гром. Несколько раз видеется молния из-за задней кулисы. Все это подготовляет появление тени, которая может выйти из-за кулисы при условии, чтобы появление ее было внезапно.

Элиза входит на костер в тот момент, когда Дидона пронзает себя мечем Энея[1]. Она обнимает колени королевы после слов: «Последний мой вздох только о тебе». Элиза падает навзничь на руки хориста, стоящего возле и готового ее поддержать и унести за кулисы.

Рисунки к опере «Дидона», музыка которой уже послана графу, может быть, искупят запоздание «Ифигении» и «Дардануса». Эти рисунки сделаны на тонкой бумаге, и г. гр. не рассердится на то, что я посылаю их в письме. Это последние вещи, которые Граф получит по почте. В дальнейшем я уже не буду нарушать его распоряжений по этому поводу, высказанных в последнем письме от 5 Октября. Если представится случай до весны предоставить г. графу по его желанию музыку к «Ифигении» и «Дардануса», а также рисунки к этой опере и к «Нине»,— я не премину воспользоваться таким случаем, но в настоящее время г. Годэн не знает ни одного.

«Горации» Сальери не ставились в Фонтенбло, как это предполагалось, но они пойдут в первый же день в Версале, и мы заняты их репетированием в настоящее время. Как только появится какая-нибудь новая вещь этого почтенного автора,—г. граф может быть уверен, что явится одним из первых ее обладателей. Я разыскиваю теперь поэму к «Ифигении в Тавриде», но, кажется, мои розыски ни к чему не приведут. Я узнал, что пьеса под названием «Кора»—опера с индийским сюжетом. Ее недавно положили на музыку. Остается подождать, чтобы ее поставили на сцене, и тогда достать ее поэму. В настоящее время об этой пьесе нет и речи среди тех, которые мы репетируем для двора и которые предполагаются к постановке этой зимой.

Памятная записка к рисункам, высланным г. графу почтой с 27 Сентября по 1 Декабря 1786 г.

5 фигурок Ричарда	60 лив.
Арфятка Голконды	12 лив.
Три декорации к «Дидоне	150 лив.
9 персонажей Дидоны	108 лив.
Всего . . .	330 ливров.

Произведя расчет 138 оставшимся от чека на 500 р., за г. графом остается долгу 192 ливра.

Подробности костюмов к «Ифигении в Тавриде».

Орест } Примечание. Орест странствует в одежде горожанина, чтобы
Пилад } не быть узнанным, а Пилад—в одежде воина.

Ифигения—главная жрица Дианы. Платье и плащ из белого атласа. Греческая эпитрахиль из белого атласа, усеянного маленькими серебряными полумесяцами и звездочками.

Покрывало из итальянского газа. Атрибутами ее являются два серебряных полумесяца, из которых один на голове, другой посреди пояса на

[1] Меч, которым пользуется Дидона для самоубийства, представляет из себя орудие с очень коротким лезвием, закругленное на конце так, чтобы им нельзя было обрезаться.

груди, что выделяет ее из толпы жриц. Две наперстницы ее одеты почти также роскошно, но без полумесяцев. На головах у них венки из дубовых листьев. Остальные жрицы одеты в платья из белого сюра с греческими епитрахилями из голубого атласа. У них нет ни полумесяцев, ни венков на головах. Что касается до костюмов балета и статистов,— см. № 17 описания 30-ти фигурок. Танцовщиц здесь нет.

Диана в одежде охотницы, как Дидона в 1-м акте. В руках у нее должен быть лук и колчан и серебряный полумесяц на голове. Появляется она, окруженная «славой». Жрицы, поющие в хоре, выстраиваются полукругом позади Ифигении, образуя живую картину, но весь интерес сосредоточивается на отдельных явлениях и на хоровом ансамбле.

Примечание.

В 4-м акте Орест, являющийся для того, чтобы быть принесенным в жертву, имеет на голове венок из дубовых листьев и гирлянду таких же листьев на груди. Эта гирлянда опоясывает его тело от правого плеча до левого бедра в виде перевязи. Так у древних народов украшались жертвы.

№ 32 7 Января. 1787 г.

Мой дорогой Ивар.

В последнем письме я объяснил Вам мои намерения. Я убежден, дорогой мой, что Вы будете продолжать с той же любезностью исполнять мои поручения, как и раньше. За это время я имел возможность познакомиться с Вашим образом мыслей и поступками. На этот раз мне нечего Вам сказать больше. Прошу Вас только для следующего года, при посредстве вдовы Легаж, отправить посылку как можно раньше. Не забудьте прислать партитуры лучших опер и отдельные партии в гравированном виде, а если нет — то в рукописных копиях. Роли мне не нужны.

Что касается до «Атис» — скопируйте декорации и все относящееся к опере на тонкой бумаге так, как Вы мне сделали это в прошлый раз. Это будет последняя посылка, которую Вы мне пошлете по почте. Все остальные Вы вышлете с первым кораблем.

Прощайте, мой дорогой.

Весь Ваш

гр. *И. Шереметев*

№ 33 Париж, 10 февраля 1787 г.

Г-ну граф.

Честь имею ответить на Ваше письмо от 24 Декабря, из которого я с большим огорчением узнал, что Вы до сих пор не получили посылки. Очевидно, кораблям, которые пускаются в плавание в конце Сентября, не везет. Не надо, однако, терять надежды получить в скором времени благоприятное известие. В том, что на свете существуют еще добросовестные капитаны, — я убедился, получив на-днях из Руана меха, которые Вы, по Вашей доброте, мне выслали и за которые я приношу Вам сердечную благодарность, потому что я нахожу, что это слишком драгоценная награда за те небольшие услуги, которые я имел честь оказать Вам... Они несколько пострадали от долгой дороги, и капитан, претерпев целый ряд приключений и аварий, был принужден сделать заем под залог погруженных на его корабль товаров и под самый корабль, всего около 60 000 ливров, причем хозяева этих погруженных товаров должны участвовать в этих расходах или же отказаться от своих товаров. Мадам Легаж, которой я передал Ваше письмо, согласилась переслать вещи, которые я вышлю Вам будущей весной, но просит меня сообщить Вам, что небольшие расходы, произведенные при этом, будут присоединены к счету, который она ежегодно высылает в Мае месяце г. графу — Вашему

ятну, чтобы не открывать нового счета. Г. граф получит, таким образом, требуемые оперы и цветы и, надеюсь, будет доволен, так как я вышлю только самые последние новинки и самые красивые. Посылка будет выслана весной, чтобы не повторилась досадная задержка прошлого года (мадам Лесаж живет: улица Вивьен, № 6). Неграванрованную оперу можно доставить лишь за дорогую цену в рукописи, причем приходится иметь дело с авторами: смотрите по этому вопросу предложение Легро — директора духовного оркестра, счет которого прилагается за оратории и церковные хоры, упоминаемые в Вашем письме. Пока я получу от Вас распоряжение и постараюсь выслать Вам несколько небольших сольных церковных песнопений, сочиненных аббатом Дюгэ, хотя они еще и не выгравированы, как мне сообщила м'elle Кетаньерри и другие нотные торговцы. В настоящий момент наибольшим успехом пользуются здесь две оперы, а именно: «Федра» — де-ла Муан и «Эдип в Колоне» — Саккини. Первая из них уже выгравирована. Сальери даст мне свою оперу «Тарар» лишь после Пасхи, а «Горации», которые уже ставились и отличаются очень красивой музыкой и плохим либретто, не имели успеха. Они не напечатаны, я не могу прислать из них ни единого отрывка. Опера «Персей» Филидора в том же положении, как и «Горации», и также не выгравирована. К пяти персонажам «Атис», на которые Вы мне указывали, — я добавлю еще «Нину», «Ифигению в Тавриде» и декорации двух последних опер. Отныне буду Вам высылать только те персонажи, которые покажутся мне необходимыми, и только те декорации, которые отличаются от остальных по своему сюжету, потому что у Вас уже есть масса различных костюмов и важнейшие декорации: дворец, храм, тюрьма, сад, лес, галлерея и т. д.

Я получил от г. Годэн 1027 ливров, которые он должен был передать от Вас — за поручения прошлого года, и г. граф остался должен мне всего лишь 192 ливра + 11 ливров процентов, удержанных г. Годэн за то, что он вручил мне эти деньги на 2 месяца раньше. Всего 203 ливра. Я буду счастлив, если 3 маленькие пьески для органа, прилагаемые здесь, понравятся Вам, напомня Вам, что я, г. граф, на всю жизнь

Ваш покорный и послушный слуга

Ивар

Когда г-н Ивар, наш родственник, обратился к нам с просьбой достать нотные партитуры в рукописи, мы ему ответили, что для того, чтобы добыть таковые, необходимо оплатить известную долю расходов по покупке этих нот и затем уж за их переписку. (Ивар утверждает, что нет ни гравированных оратарий, ни церковных песен. Единственной гравированной латинской музыкой является месса Госсека и «Стабат» Гайдна.) Например, за приобретение оратории «Эсфирь» — Саккини пришлось заплатить, включая и плату за опус (она была полной собственностью Директора концертов),—всего 1 500 ливров. За 3 тропаря того же автора в рукописи уплачено 720 л. Предлагают разрешить переписать все эти 4 рукописи по партитурам за 1 500 л.

Вот все, что можно устроить по отношению к этим 4 вещам. Что же касается до остальных нот:

Оратория	360	ливров в партитуре
Церковная песнь	240	„ „ „
Маленькая песнь	120	„ „ „
Духовная французская драма	120	ливров „ „

Легро — Директор оркестра духовой музыки.

Следует предупредить, что все эти ноты гравироваться не будут, и следует заняться их перепиской.

Г. Граф,

Имею честь ответить на Ваше последнее письмо от 7 Января и выслать Вам 3 декорации к «Атис», о которой Вы меня просили, и прибавить к этому несколько примечаний относительно постановки этой оперы, которые будут Вам не бесполезны.

Сценно переписываются отдельные партии неправированных еще произведений, которые я собираюсь Вам выслать, разумеется, без ролей. Балет Аннета и Любен»—Доберваля, а не Новерра, очень красив, но балеты Искатели „Духа» и «Девица в розовом венке» Гарделя не менее красивы. Они ежедневно идут на сцене «Оперы», и я уверен, что Вам приятно будет иметь их, так как их музыка красива и сюжет очень интересен. Если у Вас найдутся подходящие актеры для исполнения — я вышлю Вам и поэму, чтобы облегчить постановку пантомим. Кроме того, у Вас будет серенада из Тюльери, состоящая из арий, заимствованных из различных опер. Эту серенаду исполняют в конце дня св. Людовика, как «букет» королю в саду, окружающем замок Тюльери. Сюда входят самые красивые мелодии из балетов. Оркестр, играющий эту серенаду, состоит из 150 музыкантов и производит чарующее впечатление в ясную ночь.

Г. гр. может быть спокоен, что ему будут высланы все вещи, которые он заказал. Я устрою так, чтобы все было готово к будущему апрелю, дабы воспользоваться первым отходящим в Петербург кораблем. На этот счет г. гр. может не беспокоиться. Весь список будет по возможности выполнен.

Список больших опер, которые подлежат отсылке г. гр.

Большие оперы		Оперы комические и народни	
«Ифигения в Тавриде»	Глюка	«Приданое»	Дакейрака
То же	Пиччини		
«Дарданус»	Саккини	«Чеботарь и финансист»	Ригеля
Благодетельный сеньор»	Флокке	«Странная свадьба»	
«Федра»	Лемуана	«Носильщик портшеза»	
		народня (если удается достать)	Тибера

Примечания к опере «Атис».

1-й акт. На горе, которая занимает глубину декорации 1-го акта, действие направляется навстречу Сибилле, появлению которой предшествует нисхождение облака, опускающегося впереди горы Ида и заслоняющего богиню от глаз зрителей. Сначала она прячется за облако для того, чтобы внезапно предстать на сцене в тот момент, когда облако поднимется снова на небо. Тогда весь кортеж, заполняющий три подъема горы, величественно спускается вниз в сопровождении Сибиллы. Это та же гора, что была изображена на прошлогодней модели. Сибилла появляется по дороге из-за горы, ее не видно, пока она не поднимется до $^2/_3$ горы Ида, то есть пока она не достигнет уровня третьей дороги (см. на декорации то место, где написано имя Сибиллы). Отсюда она появляется. Ниже этого облако не спускается. Украшения, которыми декорируют Атиса в конце 1-го акта во время последнего хора, состоят из одного белого шарфа с серебряной каймой. Это подносит ему одна из танцовщиц на подушке. Другая танцовщица надевает шарф Атису в виде перевязи, после чего подает ему священный нож, который он вкладывает в ножны, висящие у него на поясе Таковы атрибуты приносящего жертвы.

2-й акт. Следует заметить, что «слава», в которой появляется Морфей, не спускается, как обыкновенно, посередине сцены, а в левой стороне ее у последних кулис, благодаря чему веревки «славы» не видны из-за колонн декораций.

Это облегчает появление «снов», которые выходят из-за тех же кулис и из-за «славы», после того, как она спускается, так что облака касается пола сцены, и получается впечатление, что «сны» выходят из облаков. Это та же самая «слава», что и на модели маленького театра. Г. тр. нужно будет только приказать развесить несколько гирлянд из мака среди облаков «славы». «Слава» продолжает висеть во время всего 4-го явления, и в ней появляется Морфей, сидящий в небрежной позе, и исполняет речитатив: «Слушай, слушай, Атис...» Он лишь слегка поворачивает голову в сторону Атиса, который лежит в это время на софе посредине сцены, а вокруг него по очереди танцуют его «сны». «Царь, о, божественный сон» — это прекрасный хор, называемый «Сном Атиса», поется в четверть голоса шестью счастливыми «снами», а другие хоры исполняют то мрачные «сны» отдельно, то все «сны» вместе полным голосом. По окончании 4-й сцены «сны» удаляются за кулисы, а «слава» поднимается наверх. Все они исчезают при приближении Сибиллы, выходящей с противоположной — правой — стороны, — я имею в виду правую сторону от зрителя, а не от актера. Правая сторона зала называется стороной короля, а левая — стороной королевы.

В театре строго соблюдается следующий принцип: каждый персонаж должен уходить со сцены в ту же сторону, откуда он вышел, за исключением особых случаев. Это делается для большей правдоподобности и во избежание сумятицы на сцене.

3-й акт. Явление 6-е. Алектон появляется из ада по приказанию Сибиллы следующим способом: посреди сцены открывается трап, и Алектон-танцовщик выходит из этого трапа по ступенькам, ведущим на сцену. Он появляется внезапно. Обойдя два или три раза вокруг Атиса, потрясая факелами, делая пируэты, он возвращается к трапу, чтобы спуститься под сцену так же, как он появился на ней. Трап закрывается. Все это должно быть выполнено очень быстро. Что касается Сангариды, то когда ее мертвую выносят на сцену к Атису, — она должна лежать, вытянувшись на софе, которая стоит при входе на 3-ю кулису с левой стороны в тот момент, когда Сибилла говорит Атису: «Ты можешь видеть ее — посмотри!»

№ 35 6 Марта. 1787 г.

Дорогой мой Ивар.

Я получил Ваше письмо от 10 Февраля и рад, что Вы, наконец, получили меха. Что касается до меня, то я все еще беспокоюсь о судьбе посылки, посланной с кораблем, о котором нет никаких известий. Не могу выразить Вам, как все это меня огорчает. Не говоря уже о потерянных деньгах — лишение приятных мне вещей очень для меня чувствительно. Постарайтесь узнать, что случилось с капитаном, которому поручены были мои вещи, и так как они застрахованы, денежные потери должны быть возмещены. В будущем, дорогой мой, прошу Вас отправлять все посылки с первым кораблем. Если это Вам не удастся — лучше совсем не отправлять посылки, чем отправлять со с последним кораблем.

Что касается до мадам Лесаж, то меня в высокой степени удивляют те излишние предосторожности, которые она принимает, принеся мой счет к счету отца. Если она не уверена в том, что ей выплатят те 2000 франков, что она потратила для меня, — лучше она не бралась бы совсем за мои поручения, чем принимать ненужные предосторожности. Эти предосторожности совершенно излишни, так как я совершеннолетний, живу в своем доме и занимаю такой пост, что не нуждаюсь в поручительстве. Я удивлен этой жалкой фантазией. Она должна помнить, что муж ее, в мою бытность в Париже, верил мне на слово более 20 000 франков. Я прошу Вас уладить это дело. Если она не может розыскать капитана

корабля, то г. Годэн или всякий другой, кому я заплачу, — выполнит это поручение.

Прошу Вас, дорогой мой, выслать мне немного музыкальной литературы, наиболее интересной. Если пьесы не напечатаны, Вы можете заказать переписать их, так же, как и ноты. Так как все это обойдется дорого, позаботьтесь о более надежной отправке посылки. О корабле я до сих пор не имею известий.

Я вспомнил, что перемена декораций не производится по свистку. Объясните мне, дорогой мой, как это делается. Я думаю, что звонок произведет тот же эффект. Кроме того, его не слышно.

Что касается искусственных цветов — позаботьтесь о них, дорогой мой. Они предназначаются для гирлянд на сцену и для украшения женщин, заменяя им плюмы и букеты.

№ 36

Париж, 24 марта 1787 г.

Дорогой мой Иван,

Я получил Ваше последнее письмо и вижу с большим удовольствием, что Вы собираетесь переслать мои вещи с первыми кораблями. Представьте дорогой мой, я не только не получил еще своих вещей, но даже не имею известий о корабле. Я не в силах выразить Вам, как досадна мне эта проволочка. Постарайтесь узнать, что случилось с кораблем. Не может быть, чтобы ничего не знали, что с ним.

Я желал бы иметь труд об искусстве пения и облегчения дыхания при пении. Вы мне доставите большое удовольствие, если добудете мне такую книгу.

Прощайте, мой дорогой, будьте здоровы.

Весь Ваш

гр. *Н. Шереметев*

№ 37

Париж, Четверг, 3 Мая 1787 г.

Г. граф.

Из Вашего письма от 6 Марта я узнал с большим огорчением, что Вы все еще беспокоитесь относительно судьбы корабля, который Вы ожидаете со дня на день и о котором нет никаких известий. Единственно, что мне удалось узнать и что несколько успокоило меня — это предположение, будто капитан данного корабля принужден был сделать остановку гораздо раньше, чем предполагал, в каком-нибудь порту, будучи затерт льдами, появившимися в прошлом году на месяц раньше обыкновенного. Я надеюсь и мечтаю, что Вы получите благоприятные известия, как только корабли смогут достигнуть России.

Чувствую себя виноватым в том, что слишком полагался на слова Годэна, которому сообщили из Руана, что посылку выслать можно будет вплоть до 20 Сентября.

По желанию г. графа, я отныне буду делать все возможное, чтобы пользоваться для пересылки заказов первыми кораблями, которые имеют возможность плавать в благоприятное время.

При перемене декораций здесь обыкновенно пользуются свистком. И то значение, которое придают здесь этому свистку, отлично доносящемуся до публики, — действительно смешно, по справедливому замечанию г. гр. Звонком же, наоборот, здесь принято давать знать пожарным, дежурящим в театре в полной готовности днем и ночью, о том, что где-нибудь появился огонь, что случается довольно часто, но не представляет особой опасности при разумных предосторожностях, применяемых на этот случай. «Опаренная кошка боится холодной воды».

Г-жа Лесаж, получив письмо от г. гр., сбавила тон. Не даром говорят, что Фортуна изменяет нравы. Отныне она будет исполнять то, что желает

г. граф, и по его распоряжению отправит Вашу посылку вместе с моею 15 Мая.

Так как г. граф не соглашается купить музыкальное произведение г. Легро по назначенной им цене и в виду того, что он не соглашается уступить — я вступил в соглашение с г. Меро, чтобы приобрести его оратории «Самсон» на слова Вольтера, ибо она имела наибольший успех в концерте духовной музыки изо всех исполнявшихся вещей, наряду с несколькими прекрасными церковными песнями. Все эти музыкальные сочинения нисколько не хуже сочинений дядюшки Легро, хотя и стоят гораздо дешевле.

Есть, между прочим, еще две небольшие церковные песни для одного голоса, которые нисколько не хуже песен Дюпи, просимых графом. Я не заказывал нот для гобоев и фаготов, упомянутых в заметке г. Гр., потому что он найдет такие же арии в балете «Аннета и Любен», «Девушка в розовом венке» и «Искатели Духов», а также в прекрасной симфонии Гайдна № 19, которую я высылаю с несколькими квартетами Плейеля. В финале этой симфонии выступают поочередно скрипка, флейта, гобой, фагот, рог и снова скрипка.

У нас начались репетиции оперы «Тарар» — музыка которой настоящий шедевр, да и слова очень оригинальны и достойны того, чтобы знаменитый Сальери оживил их божественной музыкой. Эта опера имеет 5 актов и пролог.

Я задержал ответ г. гр., желая послать ему чудесную песню из 3-го акта этой оперы, списанную мною тайком. Начальник евнухов Кальпиги поет ее на празднике в честь Астазии, жены Тарара, которую султан Атар хочет соблазнить, чтобы сделать несчастным Тарара, которому он завидует. На этом основана вся интрига пьесы.

Будет очень трудно достать поэму этой вещи, потому что король, как говорят, не хочет, чтобы она была напечатана. Это меня не удивляет, так как в этой опере г. Бомарше изображает несколько крупных сановников.

№ 38 Париж, 25 Мая 1787 г.

Г. граф,

Честь имею уведомить Вас, что, следуя Вашим распоряжениям, я передал м-м Лесаж ящик с заказанными Вами вещами, и она взялась доставить его Вам.

Узнав своевременно о желаниях графа, я имел возможность отправить посылку во-время и избежал, таким образом, неприятных осложнений прошлого года. С большим нетерпением ожидаю известий о получении графом последней отправленной мною посылки, о которой я ужасно беспокоюсь, хоть и льщу себя надеждой получить о ней вскоре благоприятные известия.

Для памяти

Ноты, при покупке которых я руководствовался по мере возможности списком графа.

Прекрасные сольфеджи в 2-х томах	18—
Шагреневый переплет для 2-х томов	8—
Методика для изучения гармонии в 3-х частях, сочинение Фукса	21—12
Это лучшая из существующих методик. Высылаю ее вместо Мерхседта, которую мне не удалось достать.	
Сценки из «Армиды» Ратти	4—4
Гравированные концертные ноты в небольшом количестве, но прекрасного качества	
Симфония Гайдна для всех инструментов № 19 . . .	3—
Двенадцать квартетов Плейеля, посвященных королю Прусскому	24—
3 квинтета Плейеля	7—4
6 трио Шихта	7—4
6 дуэтов Стамитца	7—4
6 дуэтов Плейеля	7—4
3 сборника известных арий, аранжированных в виде вариаций для упражнения на скрипке	10—16

Принципы игры на арфе Рогера вместо Конираса, которого мне не удалось достать и которого не хвалят
Искусство прелюдировать на арфе 9
3 сборника известных мелодий, аранжированных для арфы 45
Гаммы Серпана . . . . . 2—6
Остальные предметы из списка графа входят в список оперных отрывков

Для концертных гармонических пьесы для 2 рогов, 2 кларнетов и 2 фаготов 12—

Сочинения г-на Белштедер

Уроки на клавесине по-французски и английски . 24
Новые рассуждения о гармонии 6
Методика 3
Толерантность в музыке . . 1

Большие оперы

«Ифигения в Тавриде» Глюка 24
Отдельные переписанные партии, 659 стр. . . . . 197—4
«Ифигения в Тавриде», Ниччини . . . . . 24—
Отдельные партии, 755 стр. 226—10
«Благодетельный сеньор» . 24
Отдельные партии, 675 стр. 202—10
«Дарданус», Саккини . . . 24
Отдельные партии, 878 стр. 263—8
«Федра», Лемуана 24
Отдельные партии, 880 стр. 264
Вся партитура обедни (месса), Госсека, гравир . . . 48
Отдельные ее части, 313 стр. 93—18
6 оперных поэм, составленных по ходу пьесы, а именно: «Дарданус», «Ифигения в Тавриде» Глюка, «Благодетельный сеньор», «Федра», «Эдип в Колоне» Саккини, партитура которого еще не выгравирована и «Роланд» Ниччини, музыка которого изобилует чудесными мелодиями и в пении и для балета. Если этой оперы еще нет у г. графа, то ему следует ее приобрести.
6 поэм по 6 л. 3

Комические оперы

Теодор в Венеции», музыка Иозидо 24
Отдельные части, 768 стр. 230—8
Приданое» Далейрака . . 24
Отдельные гравированные части 12
«Чеботарь и финансист» . 18
Отдельные рукописные партии, 315 стр. . . . . 94—10

Тексты комических опер

«Чеботарь и финансист», «Приданое», «Странный брак», «Весна», «Аннета и Любен», «Девушка в розовом венке», «Искатели Духа», и театральный календарь.
Г. граф ничего, наверное, не будет иметь против прилагаемой здесь поэмы «Альциндор» большой новой оперы Дезеда, которая в настоящее время идет здесь с большим успехом.
Декорации у нее волшебные. Сюжет «Альциндора» восточный, как и «Тарара» 16—16
Театральные и музыкальные номера еще не выгравированы.
Партитура Тюльерийской серенады, состоящая из 226 стр. . . . . 67—16
Отдельные партии, 242 стр. 72—12
Партитура балета «Искатели Духа» в 116 стр. . . . 34—16
Отдельные части, 187 стр. 56—14
Партитура «Девушка в розовом венке», 174 стр. . . 52—4
Отдельные ее части 260 стр. 68
Партитура балета «Аннета и Любен», 160 стр. . . . 48
Отдельные части.
Оперы и водевили, которых нет в гравированном виде.
«Весна» и отдельные ее части 72
«Странный брак» и отдельные части. 72
Добавления, сделанные после того, как 2 следующие партитуры были выгравированы.

Эта маленькая пьеса единственная, роли которой списаны без моего заказа. «Народня Тибера» и «Носильщик портшеза» потеряли всякое значение, и я их не высылаю г. графу.

За аранжировку двух гравированных партитур «Дардануса» и «Ифигении» и переделку поэмы по партитурам, которыми пользуются в опере . . . 30 —

Партитура концертной французской и латинской музыки в рукописи, а также церковные концерты г-на Демеро.

Партитура «Самсона», оратория с большими хорами и симфонической музыкой, французская, слова Вольтера. . . . . 300 —

Партитура полной обедни (мессы) для хора высоких голосов или сопрано и в ней «Domine salvum».

Эту мессу можно исполнять как большим, так и малым оркестром. 300

Партитура «Мизерере», церковные песни для большого хора и симфонического оркестра. 200

Партитура церковных песней для 3 голосов и симфонического оркестра 150 —

Партитура «Саве Регина», церковные песни для 3 голосов и симфонического оркестра . . . . . 150—

Партитура «Домине Деус», церковная песня для одного голоса и симфонического оркестра 100

За переписку отдельных церковных партий, ораторий и месс, 367 стр . . . 110—2

Изящные цветы для букетов и на шлемы женщин, а также обыкновенные розы для театральных гирлянд . . . . . .

Две коробки батистовых цветов очень тонкой работы—различных, самых модных сортов 320

12 прекрасных гирлянд роз

Рукописная партитура балета «Госсека», добавленного в конце к «Ифигении в Тавриде» Глюка, 79 стр. 23 - 14

Несколько отрывков из балета, добавленного Саккини к партитуре «Дардануса», написанной первоначально в 4 актах и сокращенной им до 3 актов. 164 стр. . . . . 49—

Гирлянды для украшения театральных одежд делаются всегда плоскими. Гирлянды же, которые носят в руках актрисы или танцовщицы, наоборот, бывают всегда круглые и делаются из роз; длина их $1^1/_2$ арш. . . .

При пересылке розы немного сплющатся, и их надо будет расправлять и округлить пальцами

Украшения для театральных костюмов.

Цепь и аграф из фальшивых бриллиантов 112

Медная цепочка, накрашенная толченым золотом. . 79

2 цепочки из вышивок и 1 из золотого шнурка, 2 пуговицы 38

Нояс для королевы 40

Диадема для королевы. . . 31

Нояс и диадема разукрашена фальшивыми самоцветными камнями.

Украшения молодого принца или молодой принцессы делаются всегда на более нежном фоне. Цвета одежд тоже отличаются более нежными красками. Для украшений служит атлас и ленты 10

Рисунки декораций и костюмов

3 фигурок из «Атиса» . . 60

3 декорации к «Атису» . . 150

3 декорации к «Ифигении в Тавриде» Глюка 150

3 фигурки к «Ифигении в Тавриде» 36

6 фигурок к «Нине» 72

Декорации к «Нине» . . . 50

из тонкой бумаги, из них 8 плоских и 4 круглых пышных по 15 л. каждая	180
Две декорации к «Федре» 1-го и 3-го акта, что же касается до 2-го, то декорация в нем та же, что в 1-м акте «Дидоны» с той разницей, что здесь нет трона на стороне королевы, как в «Дидоне» .	100
10 фигурок из «Федры» . .	108
Рисунок с изображением машины грома	24
4 декорации к «Дарданусу», между прочим, замечательная тюрьма	200
2 фигурки волшебников. } Изменар и чародей из хора.	
Волшебники и волшебницы из балета одеты демонами. Машина грома, выполненная в большом виде из мастики с 4 втулками, чтобы пускать ее в ход . .	300
Большой ящик с двойным дном для помещения машины грома длиною 7 фут., высотою 4 ф., со всеми необходимыми частями .	42
Мелкие расходы	10
Разноска писем	8. 0
5 коробок с занятыми в них цветами, гирляндами и украшениями .	6
2 ящика для укладки 5 коробок	12
Проценты с 1027 л., высланных графом через Годэна, Годэном же удержанные и оставшиеся от заказа 1786 года	11
За рисунки, высланные почтой в конце 1786 года	192
Всего г. гр. должен мне за предметы, перечисленные выше	6483 л. 5 с.

Сюжет «Тарара» заимствован из волшебных сказок (см. 2-й том арабских сказок). Имя Тарара не произносится в пьесе без того, чтобы это не вызвало какого-нибудь происшествия. Возможно, что первая постановка оперы г-на Бомарше будет приостановлена. Некий господин Корнман, башкир, смешал имя Бомарше с грязью. В обстоятельной статье он хочет, по его словам, оправдаться перед публикой, прежде чем пойдет эта опера. Статья эта, за подписью Корнмана, была предложена на рассмотрение Совета Нотаблей, заседающих в Версале. Вот в каких выражениях этот башкир говорит в своей статье о Бомарше: «На сцене появился,— пишет он,— человек с ужасной репутацией, жизнь которого — сплетение мерзости и подлости».

Статья, между прочим, написана прекрасно, и Бомарше придется напрячь все свои умственные способности, чтобы выкарабкаться из этой грязной истории. При сем прилагаю коротенькое письмо Бомарше по этому поводу.

С глубочайшим уважением, г-н граф, остаюсь Вашим покорнейшим и послушнейшим слугою.

Иван

№ 39 Париж, 8 Июня 1787 г.

Г-н граф,

Честь имею известить Вас об отправке ящика, который был передан мне г-ном Иваром. Мы погрузили его на корабль «Фуке», капитан которого выдал мне коносамент, который и пересылаю г-ну Гомец (?) в Москву с вещами г-на графа П. Шереметева.

Я в отчаянии от того, что Ваше Сиятельство истолковало не в мою пользу письмо Ивара. Я слишком ценю знаки благосклонности графа, чтобы хоть на одну минуту выказать колебание исполнить маленькое поручение, данное мне Вашим Сиятельством. И я и мой сын просим Вас осчастливить нас возможностью быть ему чем-нибудь полезными в вашей стране.

Прилагаю небольшой счет моих расходов, за которые его Сиятельство уплатит мне когда ему будет угодно, при посредстве г-на Гомец или другим каким-нибудь способом.

Честь имею быть, г-н гр., Вашей смиренной и послушной слугой.

Вдова *Лесаж*

Улица Вивьен, № 6.

Расходы вдовы Лесаж по высылке ящика его сиятельству гр. Шереметеву.

8 Июня 1787 г.

Клеенка для обшивки ящика	60 л.
Перенос груза на таможню	
Таможенный сбор	24 л.
Расходы по погрузке в Руане	36 л.
Итого	120 л.

№ 40 Париж, 30 Июня 1787 г.

Г. граф,

«Тарар» пользуется громадным успехом. Музыка у него чудесная и делает честь г. Сальери. Весь Париж толпами стремится на эту оперу, которая представляет действительно любопытное зрелище благодаря целому ряду невиданных и оригинальных положений. Г. гр. сам может судить об этом, прочитав высланную мною поэму этой оперы, которую я велел переписать мелким почерком на почтовой бумаге, так как она очень длинная и содержит пять актов и пролог. Что касается до самих стихов поэмы, то о них здесь невысокого мнения. Места поэмы, вызывающие улыбку публики, подчеркнуты красным. Эта опера будет иметь тот же успех, что и «Фигаро». У г. Бомарше произошла небольшая размолвка с публикой, потому что в своей статье, в ответ на статью башкира Коримана, он осмелился сравнить публику с легкомысленными и жестокими афинянами. «О, непостижимая публика, — говорит он в этом письме, — все, что я сделал хорошего, не доставило мне ничего, кроме горечи, и больше всего мне аплодировали тогда, когда я писал глупости».

Публика, желая отомстить Бомарше, сожгла экземпляров 40 этой статьи, которая и написана-то очень плохо по сравнению со статьей Коримана, очаровавшей весь Париж. Сожжение это было произведено в зале кафе Палэ-Рояль, известным под названием «Склена», многочисленным кружком, состоящим из всех «Beaux esprits» столицы. Но публика этим не ограничилась. В печати появилось много статей против Бомарше и в стихах и в прозе, между прочим, такая маленькая песенка на мотив «Я родом из Феррары»:

Король осудил Гойсмана,
Но теперь, за гнусное преступленье,
Корнман возбудил против него дело.
Гей! бедняга Бомарше! Гей! бедняга Бомарше!!

Оскандалился автор «Тарара».
Сидевший уже у св. Лазаря,
За то, что написал «Фигаро».
Гей! бедняга Бомарше! Гей, бедняга Бомарше!!

Сюжет «Теодора в Венеции» заимствован из романа «Кандид» Вольтера. Музыка чудесная. Скоро эта опера-буфф пойдет на нашей сцене.

Подробности костюмов к «Дарданусу»

У Ифизы — костюм Федры, но пояс и диадема розовые. У Дардануса тот же костюм, что у Энея. Король и Антинои также в греческих костюмах, но более темных, так как они гораздо старше. Танцовщики одеты так же, как в Дидоне, но не задрапированы в тигровые шкуры.

Я очень волнуюсь по поводу проплогодних заказов, не имея никаких известий от г. графа. Посылка не могла пропасть в пути, иначе, как при кораблекрушении.

Остаюсь...

№ 41. Париж, 23 Мая, 1787 г.

Перевод с печатного экземпляра.

Возражение г. Кормана на статью г-на Бомарше

Недавно я прочел статью за подписью Петра Августина Карона Бомарше, в которой он с бешенством обрушивается на открытое письмо, написанное мною в свою защиту.

Я должен сделать некоторое возражение на его статью.

Г. Бомарше утверждает, что мое открытое письмо является пасквилем, в котором я не решаюсь признаться. Он ошибается. Тотчас по появлении в печати моего письма, то есть около 12 этого месяца, я написал г-ну Хранителю Государственной Печати, г-ну Архиепископу Тулузскому и г-ну барону де Бретейль 3 письма, в которых я беру на себя ответственность за истинность приводимых мною фактов. Позднее, когда на заседании Нотаблей мое письмо также признали пасквилем, я обратился ко всем членам собрания с циркулярным письмом, в котором излагаю причины побудившие меня к моему выступлению.

Г-н Бомарше обвиняет меня в низкой трусости за то, что якобы я, воспользовавшись шаткостью теперешнего положения одного из моих противников, коварно напал на них.

Г-н Бомарше ошибается. Еще до напечания г-на Колонна, г-н Ле-Нуар обратился ко мне с просьбой уничтожить мое письмо, за что предлагал мне немедленно покрыть все мои убытки в Quinze Vingt (600 000 л.), а также выдать мне г. Бомарше, расчет которого он высказывается очень презрительно и на которого он указал мне, как единственного виновника моей травли. Переговоры по этому вопросу велись у г. Королевского Прокурора, личного друга г-на Ле-Нуар. Слова г-на Ле-Нуар передал мне г. Эспремешиль, в руках коего осталось мое письмо, в котором я говорю, что честь для меня дороже денег и что никакие выгодные предложения не заставят меня молчать.

Г. Бомарше сообщает, что он подал жалобу на автора и на распространителей моего письма. Я должен сделать следующее возражение: во-первых, жалоба не имеет никакого смысла: цель ее — открыть автора и распространителей письма. Распространитель его — это я, а автор — г-н Бергасс, который не стыдится того, что выступит в мою защиту; во-вторых, иск г-на Бомарше может быть рассмотрен только, как встречный. Он подан 17 Мая, а я подал иск против него за диффамацию около 3 недель тому назад, в чем имею подтверждение Уголовного Судьи. Теперь я жду заключения г-на Прокурора Короля, как и заключение по делу, которое я принужден был возбудить против несчастной моей жены. Надежда на

мирное окончание всех этих ссор заставляла г-на Прокурора откладывать решение, которого я жду с нетерпением. Ныне роль его, как миротворца, окончена, и дело должно перейти в руки Магистрата. Г-н Бомарше утверждает в печати, выдвигая против меня новую клевету, на которую я ниже дам ответ, что все свои обвинения он может подтвердить документально. В частном разговоре он сообщил своим сторонникам, которые с одушевлением повторяют его слова, что у него есть свыше 40 писем, из которых ясно видно, что я был первопричиной дурного поведения моей жены. Очевидно, эти письма написаны теперь каким-нибудь лицом, подделавшим мой почерк, потому что я не имею о них никакого понятия. И потому не знаю, в чем следует оправдываться.

Г-н Бомарше утверждает, что я опубликовал свое письмо только для того, чтобы помешать успеху оперы его «Тарар». Этой опере я не желаю зла: ведь уединенный образ жизни, я даже не подозревал об ее существовании. Теперь же я слышал, что в этом произведении есть очень красивые сцены, эффективные декорации и блестящая музыка. Мне было бы очень досадно, если бы моя ссора с г-ном Бомарше, чисто личного характера, лишила бы публику удовольствия присутствовать на представлениях этой пьесы. Но зачем говорить о «Тараре», когда дело идет о клевете и преступлении против нравов и свободы.

Дальнейшее развертывание процесса покажет, кто из нас двоих — Бомарше или я, занимается диффамацией. Мои силы приходят к концу, но остаток их я употреблю на то, чтобы обнаружить целую систему преследования, жертвой которой я так долго был. Я буду счастлив, если при выполнении этой тяжелой задачи мне удастся освободить свою жену из рук ее жестоких соблазнителей. Они до сих пор стремятся обманывать ее, но я ее знаю, несмотря на все неосторожные поступки, совершенные ею, и те, которые она может совершить в дальнейшем под влиянием своего искусителя, она все же останется мне дорога, и я ни минуты не сомневаюсь в том, что настанет время, когда я смогу вернуть ее детям.

С. Кюрцман.

Очень жалею о том, что не могу удовлетворить в настоящее время всех тех, кто желает иметь мое письмо. У меня зарегистрировано уже около 4000 желающих. Надеюсь, что я не навсегда останусь в таком стесненном положении.

Пояснение к теням из пролога к «Тарару»

В костюмах теней пролога появляются те же персонажи, которые играют и в пьесе. Одежды пролога состоят из длинных белых шерстяных рубах с широкими и длинными рукавами, вроде домино, перехваченных в талии поясами из белой материи. У каждого актера под этой одеждой должен быть надет костюм, в котором он играет в опере. Окончив пролог, он снимает рубаху и в 1-м акте появляется в своем настоящем костюме, переодеваться ему некогда, так как между музыкой пролога и 1-м актом оперы нет перерыва, то есть антракта, так же, как в «Данаидах» между 4-м и 5-м актами.

Здесь много говорят о прекрасном празднестве, которое устроил г. граф в честь императрицы.

№ 42. 17 Августа 1787 года.

Дорогой мой Ивар,

Я очень признателен Вам за то, что Вы позаботились во-время отправить заказы этого года. Я получил их как раз кстати. Посылка прошлого года пришла в одно время с последней. Табак так сильно подмочен, что никуда не годится. Я бы не премину перевести Вам деньги, но в настоящее время пришлось бы слишком много потерять при размене. Но Вы можете быть уверены, что я не заставлю Вас долго ждать денег. В бу-

дущем году высылайте мне только те пьесы, которые я Вам помечу, и наиболее красивые и новые. Если партитуры еще не выгравированы, можно будет их скопировать. В будущем году для меня не нужно списывать отдельных партий. Также из рисунков не присылайте мне по почте никаких, кроме тех, которые я у Вас попрошу.

«Эдип» — Саккини,

«Альциндор» — текст и партитуру,

«Тарар» — текст и партитуру, а также костюмы, декорации и необходимые пояснения. В прологе последней пьесы являются тени; что это, те же самые актеры в своих одеждах или другие?

Несколько красивых и серьезных балетов.

Несколько церковных хоров для оркестра.

Не могу достаточно поблагодарить Вас за те церковные хоры, которые Вы мне выслали.

Каталог опер

«Диана и Эндимион» — Пиччини,
«Армида» — Прати,
«Александр» — Пиччини,
«Любовь херувима» — Пиччини,
«Сесиль» — Дезеда,
«Пробуждение спящего» — Пиччини,
«Преследуемый незнакомец» — Анфоси,
«Свадьба Антонио» — Гретри,
«Пенелопа» — Пиччини,
«Фемистокл» — Филидора,
«Розина, или покинутая супруга» — Госсека.

Столяры из «французской комедии» сделали переносный театр. Я бы хотел иметь маленькую модель этого театра с пометками на ней размеров каждой из частей.

«Горации»,
50 фунтов лучшего табаку,
4 шляпы — две для города и две для деревни,
150 коробок лучшей пудры и несколько фунтов пудры для блондинок без запаха,
30 банок помады, лучших запахов, хорошо приготовленной.

Прошу Вас выслать все это в хорошее время, как в этом году. Я не могу удержаться, чтобы не выразить Вам, дорогой мой, еще раз благодарность за все Ваши хлопоты.

Поверьте, что нельзя быть более благодарным, чем я есть и буду всегда

Ваш *Н. Шереметев*

№ 43. Париж, 5 Октября, 1787 г.

Г. граф,

Мне очень приятно было узнать, что Вы своевременно получили все заказы этого года, а также прошлогодние, о которых я так беспокоился из-за их поздней отправки. Очень жаль, что табак доставлен в подмоченном виде, потому что мною был выбран такой сорт, который г. гр. наверное бы одобрил. Что касается до денег за заказ, которые Вы мне, наверное, уже выслали бы, не будь недоразумений с Голландией, то я хорошо знаю, что г. гр. вышлет их мне, как только это будет возможно. Я пунктуально выполнил данные мне в письме от 17 Августа предписания относительно нового заказа, которым я теперь займусь и который будет выслан будущей весной. Граф может быть уверен, что такое же рвение будет одушевлять меня на его службе всякий раз, когда мне придется давать ему доказательства моей искренней привязанности, с которой я имею честь остаться.

№ 44 5 Ноября, 1787 г.

Я получил Ваше письмо от 5 Октября. Я очень рад, что Вы здоровы. Я прошу вас, дорогой мой, также точно выполнить заказы будущего года, как прошлогодние, которыми я очень доволен.

Что касается табаку. Вы мне вышлите самого лучшего и заставите растереть его на дому. Итак, не забудьте, дорогой мой.

Что касается фортепиано в форме клавесина, я передумал. Оно мне больше не нужно. Я нашел здесь подходящее мне. Этот пункт моего заказа не исполняйте.

Я Вас прошу, дорогой мой, не забыть прислать мне брошюры и партитуры. Они мне необходимы. Если Вы не сможете послать их в этом году, то вышлите их в будущем.

Вы слышали разговор о нашем празднике. Правда, все сошло довольно хорошо и ее величество сказала с обычной добротою, что это был самый великолепный и приятный спектакль изо всех, какие ей когда-либо устраивали. Между прочим, мы поставили на сцене, специально построенной для этого случая, по присланному Вами плану, «Самнитские браки». Костюмы были также сделаны по присланным Вами рисункам.

Вы мне доставите удовольствие, если пошлете по почте рисунки к «Рено»— Саккини.

Нужны рисунки костюмов, необходимых украшений, колесница, в которой появляется Армида, костюм Армиды, ее каска, рисунок к последней декорации и т. д. Костюмы амазонок, рыцарей-крестоносцев и Рено. Вы меня порадуете, если снабдите все необходимыми указаниями для того, чтобы облегчить постановку пьесы. У меня нет брошюр, а есть только партитуры. Вы знаете, что в партитурах не помечают достаточно точно, что требуется для понимания хода пьесы. Так, например, я не знаю, спускается ли Армида в колеснице с неба или появляется в катящейся по земле колеснице. Также надета ли на ней каска с начала пьесы или только с середины. Вы обяжете меня, дорогой мой, если хорошенько войдете в подробности этой пьесы и отметите их для меня. Вы доставите мне большую радость, если выполните эту просьбу с большой точностью. Пересылка брошюры по почте обойдется очень дорого, постарайтесь, чтобы Ваше описание заменило мне ее, а по почте вышлите только то, что имеет отношение к пьесе «Рено» — Саккини.

Прощайте, дорогой мой. Я жду Вашего ответа и присылки рисунков с большим нетерпением.

Я хотел послать Вам небольшой подарок, но убедился в трудности его пересылки. Я принял решение вместо этого выслать Вам деньги.

Перевожу для Вас тысячу ливров, как подарок от меня.

№ 45. Париж, 16 Февраля 1785 г.

Я получил с величайшим удовольствием Ваше последнее письмо с подробным описанием всего нужного для постановки «Рено». Я не могу достаточно выразить Вам свою благодарность за старательность, которую Вы проявили. Мне нужны некоторые разъяснения по поводу балета первого акта. Например, когда Армида говорит: «Соберите новых мстителей» (стр. 57), амазонки появляются во главе со своей царицей Антиопой. Судя по рисунку, амазонки одеты в костюмы воинов. Я думаю, что весь балет состоит из воинов. Я хотел бы получить некоторые разъяснения по поводу балетов первого и последнего актов. Вы доставите мне удовольствие, послав несколько рисунков латников, пастухов и гениев. Эти три или четыре рисунка прошу переслать в письме по почте. Жду Вашего ответа с нетерпением, дорогой мой, будьте здоровы.

Прошу Вас, дорогой мой, объясните все, как можно обстоятельнее, из какого материала должна быть сделана каска, чтобы она не была чересчур тяжела. Особенно забрало требует точного объяснения, главным образом, как оно складывается.

Не забудьте также послать мне рисунки декорации пролога «Тарара», то есть только декорации начала пролога, когда театр весь покрыт облаками. Наши рабочие затруднены исполнением каски Армиды. Они не знают, как сделать, из какого материала и что будет с забралом, когда Армида поднимает его.

№ 46. 23 Февраля, 1788 г.

Мой дорогой г. Ивар,

После того, как я отправил свое последнее письмо, мне пришла мысль выписать несколько кусков обоев разных сортов, чтобы оклеить помещения. Я хотел бы иметь наиболее красивые, нового, возможно, лучшего вкуса. Некоторые куски должны быть роскошны и украшены золотом. Если Вы не найдете подходящих, прошу Вас заказать специально и выслать с последней частью заказа, который Вы выполняете для меня. Мне нужен театральный словарь. Я хотел бы также абонироваться на «Journal de Paris». Если Вы сможете — войдите в соглашение с начальником почты, чтобы я мог получать журнал так, как получаю газеты. Выписав мне журнал, Вы окажете мне большую услугу. Еще прошу Вас выслать мне несколько красивых гирлянд для танцев, несколько новых комедий или драм без музыки. Прошу выслать мне также гравированные партитуры «Адели из Понтье». Если Вы найдете несколько старых пьес Саккини, то окажете мне большую услугу, прислав их. Не забудьте, дорогой мой, выслать табаку самого хорошего сорта, нужно, чтобы он был натерт, а не в жаротах.

Уверен в том, что Вы приложите все старания для точного выполнения моих поручений.

Прощайте.

остаюсь весь Ваш

гр. *И. Шереметев*

Я просил бы Вас оказать мне любезность и подробно объяснить пантомиму балета из «Рено». Хорошо было бы отметить №№ тех музыкальных отрывков, под которые происходят танцы, и описать характер танцев.

Я желал бы получить от Вас несколько красивых балетов.

№ 47. Париж, 18 Апреля, 1788 г.

Честь имею предупредить, что я абонировался на «Парижский Журнал» с 15 Марта с/г., в чем прилагаю квитанцию на сумму 33 ливров, сроком на 15 Марта 1789 г., причем редактор журнала обязался пересылать его до границы Франции — в порт с адресом г. графа, который будет получать каждый месяц по 30 листов.

Что касается до танцев к «Рено», о которых г. гр. меня запрашивает в письме от 23 Февраля, — должен сообщить следующее. Балетмейстеры различают два сорта театральных танцев, а именно — балет обыкновенный и балет-пантомима. Балет обыкновенный придает блеск опере, ничего не прибавляя к ее содержанию, тогда как балет-пантомима всегда имеет в опере самостоятельное значение.

Балет в «Рено» — обыкновенный балет, вследствие чего я не могу ответить, г. гр., что он выражает. Он ничего не выражает, и я только могу сообщить, как одет тот или другой артист.

Постановка таких балетов в опере, так же, как и определение их фигур, зависит исключительно от мысли и фантазии балетмейстера.

Что касается до пантомимы, то это единственный балет, про который можно сказать, что он выражает. Заведующий балетом всегда составляет программу пантомимы, когда он превращает в балет целую пьесу, как, например, «Девушка в розовом венке», «Некательницы духа» или «Дезертир» и т. д. Это то, что мы называем балетом действия, так как все положения пьесы выражены в пантомиме.

Я постараюсь отправить г. графу напечатанные программы этих балетов-пантомим. В «Рено» в 1-м акте есть лишь один танец — затанцовка. Остальные танцы происходят в течение 3-го акта.

остаюсь...

№ 48. 27 Апреля, 1788 г.

Я получил Ваше письмо от 2 апреля. Не могу достаточно выразить Вам мою благодарность за точность, с которой Вы выполняете мои поручения. Вы мне сообщаете, дорогой мой, что Вы нуждаетесь в моей помощи для выполнения новых заказов. Я принужден Вам сообщить, к моему большому сожалению, что курс столь ужасен, что на две тысячи рублей я теряю 500 руб. Судите сами, как это невыгодно. Для того, чтобы не задерживать Вас в выполнении заказов, прошу Вас сделать заем под чек, в размере моего Вам долга, а в октябре я не премину перевести Вам сумму, нужную для расплаты по этому займу. Сумма, которую я Вам должен,—6 484 ливра. Это то, что Вы истратили. К этому следует прибавить еще 1 000 ливров, которые я Вас прошу принять в виде подарка от меня. Когда я получу вещи по новому заказу, данному Вам, который, как я надеюсь, Вы исполните со свойственным Вам вниманием, я снова не премину выказать Вам свою благодарность.

Прощайте, дорогой мой, будьте здоровы.

Гр. *И. Шереметев*

Я устроился с г. Пиччини насчет двух экземпляров его произведений. Прошу Вас уплатить за них и переслать их мне.

№ 49. Париж, 15 Июня. 1788 г.

Г. граф,

Получив Ваше письмо от 28 Апреля, я понял с большим огорчением, что Вы против размена чека. Чтобы избежать этого на будущее время, я принужден был произвести заем, но и эта операция была мне очень трудна, в виду падения курса, вызванного переживаемым нами кризисом.

Итак, согласно Вашим распоряжениям, я занял в различных местах около 6 484 ливр., что, вместе с %% и комиссионными, составит сумму в 6 614 ливр.

Деньги для погашения этого долга должны быть присланы Вами к 25 Октябрю, так как сроки векселей истекают 30-го того же месяца. Прибавив к этому ту 1 000 ливров, которую г. граф просил меня принять в подарок от него и которую я принимаю с благодарностью,—все составит вместе 7 614 ливров.

Принимая во внимание трудность вышеупомянутого займа, который мне не удастся повторить в будущем году, так как я не принадлежу к коммерческому миру, я надеюсь, что г. граф найдет другие пути для ежегодной доставки денег, кроме пути через Голландию, так как кредит, оказываемый мне поставщиками, ограничен. Прошу Вас не отказать сообщить мне о Ваших предположениях на этот счет.

Я видел г. Пиччини и подписался на 2 экземпляра его опер, которые дойдут до г. графа лишь в будущем году, ввиду того, что они будут отпечатаны лишь в 1789 году, да и то не наверное.

Я рассчитываю выполнить к 15 Июля новые поручения г. гр. и остаюсь преданным...

№ 50. Париж, 2 Августа, 1788 г.

Г. граф,

Честь имею сообщить, что 15 Августа Вам было отправлено три ящика, содержащие все вещи, которые Вы заказали мне на этот год. Четвертый ящик содержит 50 фунтов табаку, который был натерт при мне и обложен свинцовыми листьями.

Я буду ожидать извещения о получении Вами этих ящиков и подробного извещения, в котором были бы указаны все полученные вещи.

Я положил в посылку остававшиеся у меня рисунки, которые не могли быть отправлены ранее. Там Вы найдете 4 костюма Альцинидора в поэме той же оперы, остальные декорации «Альцинидора» уложены вместе с костюмами и декорациями «Тарара», о которых Вы меня просили.

Восемь больших опер, значащихся в Вашем письме, не напечатаны, как я о том сообщал, и я был принужден заказать копии с партитур и с четырех балетов-действия, что задержало отправление посылки более, чем на месяц. Гравирована только опера «Тарар».

Г. граф может гордиться тем, что он один владеет многими новинками. Я просил бы только не говорить, что они получены через меня.

Так как погода теперь хорошая, я убежден, что посылка дойдет благополучно, тем более, что в Гавре стоит в настоящее время несколько корветов, которые должны отправиться в Петербург в текущем августе, чтобы вывезти оттуда лес, нужный для кораблестроения.

Я озаботился прибавить к партитурам опер поэмы каждой из них, так же как и программы балетов-действия, называемых пантомимами. Нашел я только три, но и этого достаточно, чтобы дать Вам представление о них. Программы пишут исключительно для балетов пантомим.

С глубоким уважением г. гр. Ваш...

№ 51. Париж, 13 Сентября, 1788 г.

Имею честь приложить коносамент на ящик с табаком, погруженным, наконец, на тот же корабль, на котором отправляются к Вам три другие ящика покупок, список коих при этом прилагаю.

Я рад, что все вещи идут одним кораблем и придут вместе в Петербург и надеюсь, что г. гр. получит их скоро и в хорошем виде. Ожидаю от Вас получения подтверждения этого...

№ 52. Париж, 24 Сентября, 1788 г.

Г. граф,

Я только что заметил, что в мой последний счет вкралась ошибка на 40 ливров. Дело касается отправки 4-х ящиков: вместо 221 лив. 9 соль, которые значатся в этом счете, следовало написать 181 лив. 9 с., что составит сумму 8 763 лив. 19 с. Эта ошибка объясняется тем, что я был вынужден отправить посылку самолично (мадам Лесаж и г. Годэн умерли), и я ошибся, производя расчет, не будучи вполне в курсе дела. В Руане и в Гавре в настоящее время у меня есть негоцианты для постоянных сношений, и я надеюсь в будущем избежать недоразумений, подобных тем, которые произошли ныне при отсылке ящика с табаком.

Имею честь...

№ 53. Париж, Четверг, 20 Ноября, 1788 г.

Г. граф,

Я получил Ваше письмо от 2 Октября со вложением чека на Париж в 7750 ливр. Этими деньгами я уплатил долг по векселям, выданным мною при выполнении Ваших поручений в 1787 г. Я очень благо-

дареи г. графу за новый подарок, который он, по своей доброте, присоединил к чеку. Это новое проявление доброты графа я никогда не забуду. Я очень хотел бы узнать, получил ли граф в сохранности все предметы, посланные ему.

В ожидании этого известия, остаюсь...

Письмо г. графа дошло бы до меня на 2 дня раньше, если бы на конверте обозначено было название улицы, на которой я живу, или если бы письмо было адресовано в Оперу.

Печатание опер Пиччини, на которые я подписался для графа, повидимому, не состоится.

№ 54. Послано 20 Ноября, 1788 г.

г. Ивару в Париж, 19 Декабря, 1788 г.

Доверие, которое я всегда имел к Вам, и то рвение, которое Вы вкладываете в исполнение моих поручений, позволяет мне дать Вам новый заказ. Благодаря Вашим знаниям Вы сможете выполнить этот заказ скорее и лучше, чем кто бы то ни был.

Дело идет о том, чтобы найти мне в Париже или заказать в Лондоне фортепьяно, звучное, приятного тона и сильное, но нежное и легкое для игры. Я хочу, чтобы оно было два с половиной аршина длины и в форме обычного клавесина.

Сила этого инструмента должна быть такова, чтобы его слышно было при аккомпанементе оркестра. Несмотря на то, что он должен иметь форму клавесина и не длиннее прилагаемой здесь меры шнурка, звук его должен приближаться к фортепьяно. Иначе говоря, по струнам его должны ударять молоточки, как у фортепьяно, а не «перья», как у клавесина.

Обратите внимание, дорогой мой, на то, чтобы этот инструмент не легко расстраивался. Вы можете выбрать его сами или поручить его выбор одному из Ваших друзей — специалисту по игре на клавесине. Если это фортепьяно будет удовлетворять моим требованиям в смысле формы и качества, я не постою за ценою и вполне доверяюсь Вам в этом отношении. Я убежден, что не пожалею, выбрав Вас для исполнения этой покупки. Я буду рад, если выполнение этого поручения подтвердит мое всегдашнее мнение о Вашей честности, вкусе и талантах. Я прошу Вас поспешить с покупкой, чем Вы премного обяжете расположенного к Вам графа Н. Шереметева.

Для отправки посылки морским путем Вы обратитесь ко вдове Лесаж.

Вы мне доставите удовольствие, прислав партитуру «Королевы Голкондской» в том виде, как она идет у Вас, а также рисунки одежд и декорации «Альцидора». Все это с первым кораблем.

Я прошу Вас и настаиваю на том, чтобы корпус инструмента не был украшен ни лепными украшениями, ни позолотой. Он должен быть сделан из хорошего красного дерева, которое англичане называют «махоганн». Вся роскошь и красота инструмента должны заключаться в его доброкачественности и в силе и приятности звука. Хорошо было бы достать инструмент английской работы или просто заказать его в Лондоне. Предоставляю все Вашему усмотрению и прошу Вас выслать его с первым же кораблем.

№ 55 1788 г.

Заметки для памяти г. графу на 1788 г.

Рукописная поэма «Тарара», высланная в п/г в письме г. графу с отдельными маленькими ариями из той же оперы . . . . . 25 л. 4 с.

Поэма «Тарара» печатная с рукописными примечаниями для выяснe-

...ния хода пьесы и прекрасная речь о драматической музыке	6 л.
Рукописный же текст «Альцинидора»	6 л.
Тексты следующих опер:	
«Фемистокл», «Горации», ...	
«Король Теодор», ...	
«Диана и Эндимион», ...	
«Эдип».	
«Розина», ...	
«Преследуемый незнакомец» . . .	10 л. 10 с.
Тексты комических опер:	
«Пробуждение спящего», ...	
«Аземия».	
«Репо д'Аст», ...	
«Обещание жениться», ...	
«Свадьба Антонио»	6 л. 18 с.
Драмы и комедии без музыки:	
«Школа отцов», ...	
«Испытание друзей», ...	
«Спасенный Новгород», ...	
«Оптимизм»	5 л. 10 с.
Гравированные партитуры:	
«Адель де Понтье», ...	
по заказу г. гр., так же, как «Любовь Керубины»	
«Цецилия» — Дезеда, «Александр в Индии»—все эти произведения не выгравированы и достать их невозможно. Сами авторы взяли их из театра	
Гравированные партитуры с отдельными партиями из комических опер, самые новые и красивые, а именно:	
«Обещание жениться»	24 л.
Отдельные №№	15 л.
«Репо д'Аст», ...	18 л.
Отдельные №№	9 л.
Аземия»	24 л.
Отдельные №№	12 л.
«Свадьба Антонио» (по требованию г. графа).	12 л.
Отдельные №№	6 л.
24 гравированные арии самые новые с аккомпанементом лучших итальянских музыкантов:	64 л. 16 с.
«Светский монах» (гравирован.) или «Светская поэма Горация», положенная на музыку Филидором . . .	36 л.
Гравированная партитура «Тарара» .	30 л.
Музыкальные симфонии:	
6 симфония Гайдна	15 л.
3 симфонии Гайдна	9 л.
Квартет Плэйеля	9 л.
Трио Плэйеля	6 л.
Дуэт Стамитца	7 л. 4 с.
«Компас Гармонии или Планисфера», Поучительный труд для изучения композиции со справочником . .	24 л.
Надо этот компас наклеить на большой лист картона так, чтобы циферблат свободно вращался на оси.	

Стальной камертон, настроенный по образцу Парижской оперы, тон которой выше трех других театров и только строй духовных концертов на комму, т. е. на $^1/_9$ тона, выше оперного	12 л.
Театральный календарь	1 л. 4 с.
Костюмы к опере «Рено» и декорации 7 персонажей актеров и актрис по 12 л. каждый	84 л.
Армида на своей колеснице с тремя шлеями	24 л.
Умирающий Адраст, несомый на носилках	24 л.
8 балетных костюмов к «Рено» . . .	96 л.
4 декорации к опере «Рено»	200 л.
Костюмы к опере «Тарар» и декорации	
30 различных персонажей актеров и танцовщиков	360 л.
Дети авгуров, несомые воинами на щите	
9 декораций для «Тарара», считая декорацию пролога, которая была выслана г. гр. вместе с фигурками к «Рено»	24 л.
Костюмы и декорации для оперы: «Альцинидора»	450 л.
9 персонажей	
5 статуй по 12 л.	108 л.
Палапкин, в котором носят спящую Аделику	60 л.
7 декораций «Альцинидора»	18 л.
4 касторовые тонкие шляпы по мерке, высланной г. гр., 2 городских и 2 деревенских по 24 л. каждая	350 л.
2 шелковых повязки с шарпками .	96 л.
Ящик для помещения картонок . .	6 л.
50 ф. тертого табаку высшего сорта, который я велел растереть при мне, по 3 л. 12 с.	2 л.
Свинцовый ящик для упаковки деревянного	180 л.
Программы балетов-действий или пантомим	5 л.
«Минна», «Ниннетта при дворе» и «Дезертир» — единственные, которые я сумел достать	1 л. 16 с.
Абонемент на «Journal be Paris.» от 15 Марта 1788 г. при условии высылки 33 книг в год	33 л.
Модель переносного театра . . .	600 л.
Ящик для модели с откидной передней стенкой	10 л.
3 троса нерьев из Голландии по 12 л. кажд.	36 л.
Они в том же ящике, где и пудра,	
12 прекрасных гирлянд роз для танцев по 15 ливров каждая. . . .	

Я буду их считать только за 10 штук в этом году, ввиду того, что в прошлом году г. гр. получил их только 10, вместо 12-ти, обозначенных в счете. Разница цены в 30 ливров пойдет за 2 гирлянды роз . . . . . 150 л.

Ящики и картонки для гирлянд . . 6 л. 18 с.

Обои. 12 кусков (руло) обоев с большими бронзовыми арабесками и с фигурами по 12 л. руло . . . . 144 л.

10 руло с арабесками в другом роде по 10 ливр. руло . . . . . 100 л.

8 руло с мелкими арабесками по 7 ливр. . . . . 56 л.

6 руло обоев для панелей с серыми арабесками по 5 ливров . . . . 30 л.

5 руло бордюра по 6 ливров . . . 30 л.

Это обои самые изысканные и последней моды, их хватит на три комнаты в разном роде. Т. гр. не прислал мне ни вышины, ни ширины комнат, ни числа комнат, которые подлежат оклейке, а потому я действовал наугад. Торговец не советовал мне покупать обои с золотом, как заказывал граф, ввиду того, что золото плохо выдерживает морской путь . .

150 фунтов пудры по 12 с. фунт 90 л.

12 фунтов коричневой пудры без запаха по 2 лив. . . . . 24 л.

30 полуфунтовых банок прованской помады по 3 лив. . . . . 90 л.

Два ящика для пудры и помады . 8 л. 10 с.

Ноты для духовных концертов на слова Терье из Священного писания и на латинские слова, музыка которых не выгравирована и 4 церковных песнопения без аккомпанемента, а именно:

2 великолепных ораторий для большого хора и симфонического оркестра г. Меро — одна под заглавием «Эсфирь», на слова хора из «Эсфири» Расина . . . . . 300 л.

Другая под заглавием «Воскресение Laudate Dominum» — церковное песнопение для 3 голосов и оркестра из флейт, гобоев и обыкновенных фаготов . . . . . 150 л.

Laudate Dominum» — церковное и муз. песнопение для 3 голосов и оркестра . . . . . 150 л.

Церковное песнопение без аккомпанемента на 3 голоса, а именно:

«Benedictus Deus» . . . . . 120 л.

«Praedes tinavituos» . . . . . 120 л.

«Selmus quoniam» . . . . . 120 л.

«Dominus Deus» . . . . . 120 л.

«Иефт» } Две новых духовных

«Авессалом» } драмы г. Бертона . 120 л.

Список больших опер, указанных в счете г. гр., с которых я заказал списать партитуры, так как они не выгравированы, так же, как партитуры 4-х балетов действия, называемых пантомимами		
«Альцидор» — 1046 стр.	313 л.	16 сол.
«Диана и Эндимион»—742 стр. . .	222 л.	12 „
Преследуемый незнакомец»—904 стр.	271 л.	4 „
«Пенелопа» . . . . . 911 стр.	273 л.	6 „
«Фемистокл» . . . . . 830 стр. .	249 л.	
«Розина» . . . . . 1053 стр. .	315 л.	18 с.
«Горации» . . . . . 662 стр. .	198 л.	12 с.
«Королева Голкондская» . . 736 стр. списанные с новой партитуры, которыми пользуются в нашем оперном театре.	220 л.	16 с.
«Эдип в Колоне», которого я прибавил к этому счету, является самой изящной оперой Саккини, а «Рено»—из них самая красивая . Партитура «Эдипа в Колоне» — 837 стр.	251 л.	2 с.
Балеты-пантомимы, серьезные и комические		
Балеты серьезные: «Минна» . . . 295 стр.	88 л.	10 с.
Балеты серьезные: «Первый мореплаватель» 276 стр.	82 л.	16 с.
Балеты комические: «Ниннетта при дворе» 336 стр.	109 л.	16 с.
Балеты комические: «Деревенский петух» 296 стр.	88 л.	16 с.
Запас настоящих неаполитанских несученых струн для арфы, скрипки и баса	344 л.	
Ящик для струн	2 „	
Мелкие расходы	21 „	
Доставка писем	18 „	10 с.
4 ящика, помеченные С. для помещения заказанных предметов, их укупорка и упаковка, таможенные билеты на пропуск товаров, пошлина, упаковка в полотно и солому, расходы по перевозке, экспедиции и погрузке	221.	9. 9.
Всего . . .	8. 803 л.	19 с. 9 д.

Рукою русского писаря.

Заплачено февраля 1790 году. Переведено через контору Томаса Роваиу по состоящему курсу голландских $30^1/_2$ штиверов 2.708 р. 90 к. да за... 27 р. 90 к. Итого 2.735 р. 99 коп. Февраля 7 дня 1790 году.

№ 56 Париж, 3 Января. 1789 г.

Г. граф,

Желая сохранить доброе мнение графа о моем усердии на его службе, я должен заявить, что не берусь раздобыть для Вас большое пьянино в форме клавесин, о котором Вы говорите в Вашем последнем письме от 19 Ноября, ввиду больших технических несовершенств этого инструмента. Я видал много таких инструментов за последние два года. Их делают и

Лондоне, и владельцы этих пианин жалуются, что инструменты требуют непрерывных починок и переделок. Кроме того, они плохо держат строй, и молоточки их скоро портятся. При всем том они менее звучны, чем обыкновенные пианино. Все владельцы таких инструментов принуждены постоянно обращаться к настройщику и очень недовольны своей покупкой.

Следует отдать предпочтение обыкновенному английскому пианино, которое лишено вышеописанных недостатков.

Выполнив заказ графа по приобретению подобного инструмента, я, по справедливости, заслужил бы упрек в недобросовестности.

№ 57. Париж, 14 Апреля, 1789 г.

Г. граф,

Честь имею выслать Вам абонемент на «Парижский Журнал» («Journal de Paris») этого года и думаю, что угожу Вам этой подпиской. Что же касается подписки на итальянские оперы Пиччини, то я должен Вас известить, что она не состоится ввиду того, что на них нашлось всего 3 подписчика, считая в том числе и графа.

№ 58. Париж, 30 Октября, 1789 г.

Г. граф,

Рисунок памятника, исполненный знаменитым г. Пажу, выставленный в этом году в Лувре, не вызвал никаких осуждений. Все художники, видевшие его, остались им очень довольны, так же, как и публика, которая, подобно мне, чувствовала восхищение не только перед художником, но и перед г. графом. Никто не смог бы сделать лучшего выбора художника для выполнения подобной работы.

Я нарочно познакомился с целым рядом художников и показывал им в Галлерее этот рисунок, чтобы ознакомиться с их мнением, и только один из этих искусных мастеров нашел в проекте недостаток. «Обратите внимание, — сказал он мне, — на эти два больших канделябра». Этим он хотел сказать, что подсвечники, по его мнению, слишком велики для данного проекта. Этот недостаток легко исправить при выполнении самого памятника, если г. гр. найдет это нужным. Считаю необходимым быть искренним и сообщить графу все, что я знаю сам. Не имев никогда чести видеть покойного г. графа и г. графиню, я тем не менее был несказанно поражен видом мавзолея. Я понял, какую чувствительную потерю понес г. граф, в чем я и прошу принять выражения моего сочувствия, а также моего глубокого уважения в ожидании дальнейших распоряжений...

Прошу, г. гр., переслать мне сумму, необходимую для уплаты по векселям, подписанным мною в Сентябре м/г для выполнения последних поручений на сумму 8 803 лив. 19 соль 9 д., не считая 39 лив. на возобновление абонемента на «Парижский журнал».

№ 59. Париж, 5 Марта, 1790 г.

Г. граф,

Честь имею выслать Вам рисунки двух больших театров и их разрезы, сделанные с натуры, с теми украшениями, которые за это время были добавлены к первоначальной постройке Театра французской комедии и Комедии итальянской.

В ожидании чертежей Большого оперного театра, который скоро будет переделываться, я думал сначала, что чертежи эти и рисунки будут сделаны в 3 недели, но вот уже 4 месяца, как я тороплю рисовальщиков, которые все еще не могут закончить работы. Г. гр. писал мне в последнем

письме от 25 Сентября, что в Ноябре или в Декабре он переведет мне сумму, необходимую для погашения долгов, сделанных в 1785 г. Теперь уже 5 Марта 1790 г., а я все еще не получаю этих денег, которые необходимы мне для уплаты долгов, срок коим истек в Сентябре 1789 г. Г. гр. обыкновению так точен в исполнении своих обещаний, и я боюсь, что с письмом случилось какое-нибудь несчастье. Я прошу, г. гр., как можно скорее прекратить мне беспокойство и известить меня из того затруднительного положения, в котором я теперь нахожусь. Абонемент на «Парижский журнал», истекающий 13 Апреля, я возобновлю, хотя г. гр. ничего не говорит об этом в последнем письме.

№ 60. Париж. 15 Июля. 1790 г.

Г. графу.

Из удивительного описания, сделанного Вашим Сиятельством, я убедился в том, что Вы не ограничиваетесь покровительством искусству, но сами обладаете необыкновенным вкусом и талантом, благодаря чему Вам удалось в короткое время создать у себя прекрасную оперу. Никакие трудности не могут остановить г. графа в выполнении его планов, раз он сумел с триумфом выполнить такую блестящую задачу.

Я был бы бесконечно счастлив, если бы смог когда-либо насладиться спектаклем, который очаровал иностранцев и даже самого графа.

Стремясь к обладанию всеми музыкальными шедеврами, появляющимися на сцене, г. графу будет, вероятно, приятно получить шедевры театральной техники, которая сильно расцвела за последнее время. Честь имею выслать модель, объединяющую все театральные машины. Модель эта изображает 1-ю декорацию прелестного балета «Телемак». По получении ее следует обрезать все красные нити, которыми она была перевязана в дорогу, для того, чтобы все предметы остались на своих местах.

Здесь нет серьезных танцовщиков, которым можно было бы предложить место в труппе г. графа. Этот жанр очень редок, и у нас только две пары на всю оперу. Если найдутся какие-нибудь подходящие лица, я передам им предложение г. графа и узнаю их условия, но не буду заключать с ними никакого контракта, не получив на это специального полномочия.

Принадлежа сам к театральной труппе нашей Оперы, я очень осторожно отношусь к выбору артистов, что же касается других театров, то в настоящее время там не ставится никаких серьезных пьес.

Г. граф сообщил мне свои условия для приглашения двух танцовщиков, но вот каковы, приблизительно, условия действительно ценных артистов, которые согласились бы покинуть свою родину:

1) Ангажемент на 4 года для мужчины и женщины 4000 р. жалованья каждому в год и 1000 р. каждому на дорогу. Квартира без стола устроила бы их лучше.

2) Если артисты окажутся неподходящими или если им не понравится в России, — их нужно будет отправить обратно во Францию по истечении года службы, уплатив им за год вперед, т. е. по 4000 р. каждому и 1000 р. каждому на обратный путь.

Здешний балетмейстер г. Лоран, состоящий пенсионером Шведского Короля, сообщил мне, что знает превосходного балетмейстера Соломони.

В субботу 3 Июля я выслал в Руан весь заказ г. гр. в 5 ящиках, не считая ящика с табаком; накладная на ящики еще не получена. По получении ее, немедленно вышлю ее г. графу с детальными разъяснениями. Метка на 5 ящиках.

В ожидании декораций, необходимых для постановки «Альцесты», я высылаю 4 главных декорации к «Орфею», так же как рисунки костюмов индийских посланников из «Типу-Саиб». Не найдя их в выгравированном виде, я распорядился выполнить их по рисунку.

По этой же почте высылаю Вам бюллетень различных парижских театров, а кораблем прибудет журнал, содержащий все подробности театральных постановок и историю образования национальной федерации.

№ 61. Париж, 22 Июля, 1790 г.

Г. граф,

Честь имею выслать Вам с этой почтой накладную, присланную мне из Руана на 5 ящиков с Вашим заказом, высланными из Парижа 3 июля 1790 г. по петербургскому адресу г. Джона Хэй — Вашего банкира, которого я прошу переслать их немедленно Вам в Москву. Г. гр. найдет здесь же описания машин и новые модели. Между прочим, и описание нового способа производить частичное наводнение в театре (я говорю о частичном наводнении сцены, потому что всю ее затопить невозможно). Прилагаю также необходимые подробности, касающиеся чудесного балета «Телемак». 1-я декорация которого изображена в виде макета на модели.

Прилагаю и бюллетени парижских театров, план Марсова поля и перечень всех выполненных заказов. Пять декораций к «Альцесте» не будут готовы раньше чем через неделю. Меня бесконечно радует мысль, что все это будет получено г. гр. к началу сезона. Его спительство убедится в том, что я исполнил все его желания.

№ 62.

Я постарался по мере возможности следовать списку пьес, присланному мне г. графом. В этом списке я откинул плохие пьесы и те, которые, несмотря на их достоинства, мне не удалось достать, ибо они еще не напечатаны. Но многие хорошие пьесы, даже не напечатанные, я посылаю г. гр. С большим трудом удалось мне достать некоторые буффонады из итальянского театра. Но для г. гр. я готов выкопать дьявола из-под земли. Таким образом, мне удалось достать 6 прекрасных пьес. Я прошу только г. гр. не разрешать никому снимать с них копии, потому что эти партитуры тоже даны мне на таких условиях, как и слова к этой дивной музыке, а именно:

ЗАМЕТКИ ДЛЯ ПАМЯТИ ЗА 1789 и 1793 г. ПО ЗАКАЗУ Е. С. г. Гр. ШЕРЕМЕТЕВА, ОТПРАВЛЕННОМУ 3 ИЮЛЯ 1793 г.

«Кавалер из Тюлипано», со сделанными поправками, ...	
«Розы любви».	
«Новый Дон-Кихот».	
«Хитрости Франтена	
«Лакей-соперник», ...	
«Ливия, как итальянка в Лондоне» . . .	1800 л.
6 рукописных поэм этих пьес	72 л.
Гравированные оперы-буфф, а именно: .	
«Заколдованный остров», слова к этой пьесе не напечатаны, но они все помечены в партитуре	
«Воображаемый философ» с отдельными ариями, ...	
«Веселая крестьянка», ...	
«Импрессарио».	
Война в открытую из театра Варьете,	147 л.
Большие гравированные оперы, а именно:	
«Эвелина и женихи»	48 л.
Комические оперы, гравированные с отдельными ариями:	

«Сардинки», ... } с отдельными партиями
«Рыбаки», ... }
«Два маленьких савояра». . . . . }
«Страсть Аннеты и Любена». . . . . }
«Женщины и тайна». . . . . }
«Три богини-соперницы». . . . . }
«Негритянка», ... }
«Женатый Кандид». . . . . }
«Отшельники в Нормандии . . . . . }
«Папереник-соперник». . . . . }
«Граф Альберт», ... }
«Мнимая крестьянка», ... }
«Инесс и Леонор» . . . . . } 324 л.

Книги, тексты, театральные пьесы и т. д.

Тексты опер, балеты действия, рукописные и печатные, комические оперы, французские комедии, пьесы для маленьких спектаклей и несколько книг . . . 129 л. 4 с.

Партитуры опер из водевиля, которые не были гравированы, а именно:
«Мечты» — пародия на «Ифигению» . .
«Празднество в замке»,
«Продолжение двух маленьких савояров»,
«Деревенский петух» — водевиль этот идет без аккомпанемента оркестра . . . .
«Искусство и дружба» . . . . . 460 ливр.

Партитуры больших опер, которые еще не были выгравированы, или партитуры коих сильно расходятся с текстом, применяемым в опере благодаря изменениям, внесенным в них, а именно:
«Демофон» — Фогеля . . . . . .
«Демофон» — Керубини, которыми я заменил «Аполлона» и «Коронис» . . . .
«Нефте», ...
«Аспазия», ...
«Яблони и мельница», ...
«Покинутая Ариадна» — Эдельмана, . . .
«Покинутая Ариадна»—Бейдера, слова немецкие и французские, аранжировка для фортепьяно Бейдера, ...
Дивертисмент в 3-м акте «Эвелины», . . .
Дивертисмент из «Яблонь». . . . . .
За снятие копий . . . . . 1638 ливр. 16 с.

Партитуры балетных действий в 3 х актах, а именно: . . . . . .
«Дезертир», ...
«Телемак», ...
Пантомима «Орфей и Пигмалион» . . . .

Поэмы 3-х балетов: «Мицца», «Дезертир» и «Первый мореплаватель» уже нельзя найти в печати. На счастье балетмейстер одолжил мне свои поэмы, и я отдал их переписать. К балету «Деревенский петух» поэмы не высылаю, но г. гр. найдет брошюрку с текстом этой пьесы, приложенной к партитуре водевилей 318 ливров

Гравюры. Я высылаю почти все гравюры, заказанные г. гр., за исключением испанских и индийских костюмов, которых мне не удалось найти. Первые из

тех я заменил замечательным в своем роде произведением, которое носит название «Костюмы знатных людей всех народов» в 14-ти тетрадях; что же касается до индийских костюмов, то я заказал их рисунки с хорошей картины.

Прилагаю от себя несколько оригинальных и новых гравюр, а именно:

«Развалины Пальмиры в Сирийской пустыне»,

«Квадратный двор храма Солнца в Бальбеке в Сирии»,

«Точная коллекция всех памятников Парижа»,

«Проект площади Людовика XVI со стороны нового моста»,

Планы 15-ти лучших театров Европы, исполненные в одном масштабе . . . 922 ливра

Самые красивые музыкальные пьесы из репертуара духового оркестра, рукописные партитуры которых можно найти только у директора, а именно:

Оратория «Эсфирь» — Саккини, ...

Оратория «Рождество» — г. Госсека с хором ангелов и двумя оркестрами . . .

Последний хор этой пьесы должен слышаться из скрытого места — лучше с высоты, чтобы получилась иллюзия небесного пения . . . . . .

Священная ода «Слава Сиону» для трех голосов и симфонического оркестра г. Либертон . . . . . 720 ливров

Различные костюмы для оперы и других пьес, а именно:

Для оперы «Диана и Эндимион» для балета действия и для «Елисейских полей»,

«Орфея» 21 фигура, ...

Для «Деревенского оттадчика» 4 фиг., . .

Для «Эхо и Нарцис» 4 фиг.,

Для индийских послапников 4 фиг., . .

Для ливрейных костюмов 29 фиг.. . . .

Всего 42 фигуры . . . . . 504 ливра

Различные оперные декорации, а именно:

Для оперы «Диана и Эндимион» 4 декорации.

Для «Орфея» 4 декорации, ...

Для «Альцесты» 5 декораций. . . . .

всего, считая 12 фр. за дерево для размещения цифр . . . . . 662 ливра

Планы и разрезы 3-х больших сцен Парижа, сделанные г. Лагарде, членом Академии архитектуры, а именно:

Оперный зал — 8 рисунков, считая особый план оркестра, ...

Зал французской комедии 7 рисунков, . .

Зал итальянской комедии 9 рисунков. . .

Всего 24 рисунка . . . . . 2400 ливр.

Шнур ордена белого орла:

2 куска по 24 арш. голубого шнура. . .

2 куска по 24 арш. голубого шнура тоуже.

Все это по образцам, данным г. гр. . 544 л.

Абонемент этого журнала на 1789 год . 33 л.
На 1789 год с расписанием спектаклей . 36 л.

Гирлянды для театра:

2 полных ассортимента театральных гирлянд, из которых один из батиста, чтобы выделять корифеев пения и танца. Второй ассортимент из бумаги для рядовых хористов и кордебалета. Первый ассортимент из батиста состоит из гирлянд и бандо, венков, браслет и букетов цветов очень яркой окраски, чтобы выделяться на сцене . . . . . У г. гр. еще не было таких гирлянд и венков из батиста, а были только бумажные . . . . . .

Первый ассортимент из батиста, а именно:
6 гирлянд роз по 1½ арш. для украшения одежды, из них две гирлянды состоят из садовых цветов различных сортов, 6 бандо или повязок, которые надеваются спереди на волосы женщин, из них можно также делать гирлянды для корсажей и надевать их через плечо в виде перевязки, 6 венков на голову, которые можно держать и в руке (перевязав зеленой лентой), 6 пар браслетов, которые завязываются на запястьях или на щиколотках. 9 гирлянд, которые берутся в руки, из них одна из садовых цветов (разноцветные), 72 букета роз и других цветов для прикалывания сбоку к шляпе или волосам. Из них можно сделать гирлянды, бандо, венки, украшения для одежды и т. д.
Второй ассортимент из бумаги, а именно:
12 гирлянд из роз в 1½ арш. длиной, для украшения, ...
12 мужских и женских одежд. . . . .
12 венков. . . . . .
12 пар браслетов. . . . . .
12 гирлянд для держания в руках . . .
В ящике, поверх этих гирлянд, лежит один венок из дубовых листьев для опер, в которых встречаются охотники или дикари . . . . . .
Одежды мужчин и женщин в таком случае украшаются такими же гирляндами. Этот венок положен здесь лишь в качестве модели . . . . . 1196 ливр.

Страусовые перья для сцены

Ассортимент больших прекрасных страусовых перьев разных цветов, по главным образом, белых. Эти перья под названием «бадины» должны на сцене быть окрашены в живые и яркие тона. Они должны стоять прямо и твердо. Их необходимо чем-нибудь подбить с изнанки, иначе они скоро сломаются . . . .

А именно: 4 дюжины белых перьев, . . .
1 дюж. черных с белым . . .
1 дюж. красных, ...
1 дюж. синих, ... } Это цвета, которые ярче всего выделяются на сцене
1 дюж. желтых и оранжевых,
2 дюж. черных . . . . . .
2 дюжины пучков перьев цапли, похожих на предыдущие 972 ливр.

Цветы тонкой работы и перья коршуна

Две картонки, содержащие ассортимент цветов тонкой работы необычайной красоты, в виде гирлянд на плюмы и букетов, и ассортимент крыльев коршуна, которые теперь в большой моде для украшения женщин - - городских жительниц, или для отличия корифеев балета и оперы от остальной труппы . . . .
Для того, чтобы эти перья приняли должный вид, их надо слегка встряхнуть, вынимая из картонки . . . . . 876 ливр.
Тертый табак . . . . . .
100 фунтов лучшего в Париже табаку . . 360 ливр.
Шелковые и нитяные чулки:
2 дюж. пар чулок тонкого парижского шелка . . . . . 360 ливр.
2 дюж. нитяных чулок среднего размера по особому заказу . . . . . 192 ливр.

Гарнитуры самоцветных камней для театра

Ассортимент белых, красных и синих искусственных камней, составляющих 3 полных костюмных гарнитура для актеров и танцовщиц. Гарнитур из синих камней предназначен для украшения одежды из белого шелка. Костюм испанского или польского дворянина имеет 34 аграфа, а именно:
18 аграфов на корпусе, из которых 9 с каждой из сторон как на бранденбургских казакинах, 12 — на карманы, 4 — для рукавов, 1 оплечник, 1 для петлицы и 1 на шпагу . . . . . .
Два другие гарнитура из белых и красных камней годятся на все остальные костюмы. Эти два гарнитура состоят из следующих предметов:
Большая перевязь (белая или красная), пара браслетов (из них можно сделать женские пояса), 3 аграфа, которые можно прикрепить к поясу, поместив их перпендикулярно к нему, оплечник, двойная пряжка для укрепления плаща на плече. Петлица и украшение на плюму. (Все эти предметы в двойном комплекте.)
Кроме того:
1 пояс для мужчины или женщины из белых камней, который может служить и перевязью для женщины.

К каждому отдельному предмету я прикреплю карточку с обозначением его наименования. Если Вы захотите переменивать камни различных цветов для большего разнообразия, Вы найдете в том же ящике 2 фунта проволоки из желтой меди, нужной для монтировки этих камней, применение коих может быть самое разнообразное . . . . . 636 ливр.

Туалет:

100 фунтов жидкой помады различных превосходных запахов:

запаха розы 60 банок, ...	200 банок настоящей двойной прованской помады,
» жасмина 54 »	
» ванили 40 »	
запаха гелиотропа 26 бан.	
» туберозы 20 »	
50 палочек помады различных запахов,	
102 фун. пудры,	
2 дюжины черепаховых гребней, для украшения прически,	
½ дюж. приспособлений для шиньонов,	
4 куска черной ленты, по 30 арш. каждый, для волос	931 ливр.
Модель большого театра с машинами . .	1200 ливр.
6 ящиков, считая 1 подбитый свинцом, для табаку, расходы по упаковке, по отправке ящиков, мелкие расходы и расходы по пересылке писем	385 ливр.
Всего . . .	17866 ливр.

ПРИМЕЧАНИЕ К УСТРОЙСТВУ БЕСЕДКИ ИЗ ЗОЛОЧЕНОГО ТРЕЛЬЯЖА ПРИ ВХОДЕ В АД И ПАНТОМИМЫ ОРФЕЯ В ОПЕРЕ «ДИАНА и ЭНДИМИОН»

Беседка из золоченых трельяжей, о которой говорит г. граф в своем письме, в 4-й декорации занимает место 5-й рамы со стороны королевы, причем она должна выступать на сцену, чтобы посреди беседки можно было рассмотреть статую Пигмалиона (см. декорацию). Беседка исчезает вместе с переменой 4-й декорации. Вот как это происходит.

3-я декорация представляет лес, заканчивающийся в глубине сцены на 4-й раме. Таким образом, беседка окажется позади этого полотна, так как она прикреплена к 5-й раме 4-й декорации, помещенной за 3-й. Таким образом, ничто не помешает Вам прочно уставить эту беседку и поместить туда Пигмалиона и Галатею в соответствующих позах к началу их пантомимы. При помощи такого же полотна в глубине сцены можно устраивать горы, воды, дворец, сад и т. д. Когда начинается оживление Галатеи, Пигмалион должен появиться стремительно, выражая удивление и восхищение. Две грации берут Галатею за руки, помогая ей спуститься с пьедестала. Тогда восторг Пигмалиона проявится в живом и быстром танце (см. программу). Галатея должна принять наименее трудную позу, чтобы долго оставаться неподвижной. Совершенно необходимо, чтобы беседка в начале балета была закрыта ложной рамой, соответствующей по раскраске

остальной декорации. Когда должна начаться пантомима Пигмалиона — эта ложная рама вытягивается за кулисы и обнаруживает беседку. Таким образом, Пигмалион, Галатея и беседка не появляются ранее нужного момента.

Три главных дьявола или фурии, стоящие во главе адских сил, выделяются следующими атрибутами, а именно: Распря — факелом. Ненависть — змеями. Мщение — кинжалом. Остальные дьяволы свиты не несут ничего в руках, разве только адские божества снабдят их теми атрибутами, которые несут сами.

Вход в ад на той же декорации помещается на 4-й раме со стороны короля. Демоны, появляясь на сцену просто из-за 4-й кулисы, которая заставляет этот «вход», производят такую же иллюзию, как если бы они появились на сцену при помощи трапна. При появлении дьяволов, Орфей на сцене должен быть один. Затем появляется Амур. Вход в ад должен стать видимым только в тот момент, когда Амур подводит Орфея ко входу, и поэтому он должен быть только до поры до времени замаскированным ложной рамой, которую убирают только тогда, когда Амур указывает Орфею дорогу в ад.

Ложные рамы, закрывающие тот предмет, который нужно замаскировать, представляют собою род выдвижной двери, при помощи которой можно вызывать появление и уничтожение всевозможных предметов. Уместно было бы устроить так, чтобы появлению демонов предшествовала молния и несколько ударов грома и темнота на сцене, которые можно делать, опустив рампу оркестра. Но как только Орфей выводит Эвридику из ада, гром и молния прекращаются и становится светло (см. программу).

Ложе из зелени у 3-й кулисы со стороны королевы, на которое падает Орфей, служит также ложем и для Евридики, когда она умирает (см. ложе из зелени среди декораций).

Чтобы освободить сцену, это ложе следует убрать, как только оно становится ненужным. Для этого к ложу снизу привязана веревка, при помощи которой оно и вытягивается за кулисы. См. рисунок 4-й декорации, и Вы увидите там беседку из золоченых трельяжей, вход в ад, ложе из зелени и дворец Амура.

Номерки персонажей прикреплены к одному из деревьев декорации.

Примечание к пантомиме «Эндимион»

Когда речь зашла о первой постановке оперы «Диана и Эндимион», просили г. Пиччини для заключительного балета музыку из пантомимы «Орфея». Под эту музыку балетмейстер поставил пантомиму под названием «Торжество Амура», о которой г. граф говорит в письме. Эта прекрасная пантомима из «Орфея» не была, однако, поставлена по той причине, что на сцене собрались возобновить оперу «Орфей». Г. Пиччини тогда написал другой балет, но лишь для 8-ми персонажей, а именно: Марс и Венера. Геркулес и Омфала, Амур и грации. Вот все, что было поставлено вместо большой пантомимы, которая и высылается г. графу, т. е. всего только 8 музыкальных номеров. Но так как ничто не удовлетворяет меня так, как выполнение желаний г. графа, я, после долгих розысков, добыл партитуру пантомимы из «Орфея», что же касается до «Пигмалиона и Галатеи», пантомима которых требует всего 4-х музыкальных номеров, то я заимствовал их из известных характерных танцев, прекрасно рисующих действия этих двух персонажей. Эти партитуры прилагаю к балету «Орфей», чтобы завершить балет триумфом Амура. Очень рад, если таким путем я сделаю приятное г. графу.

№ 62.

ПРОГРАММА ВСТАВНОГО БАЛЕТА ДЕЙСТВИЯ ИЗ ОПЕРЫ «ДИАНА И ЭНДИМИОН» ПОД ЗАГЛАВИЕМ «ТРИУМФ ЛЮБВИ»

Первая часть состоит всего из 8 мотивов, под которые танцуют 8 следующих персонажей: Марс и Венера, Геркулес и Омфала, Амур и грации. Г. гр. будет иметь 8 мотивов этой 1-й части в партитуре «Эндимиона». Принято нарывать первый мотив—№ 1, второй—№ 2 и т. д.

Первая часть

№ 1

В начале этого мотива Слава спускается на сушу с Венерой и грациями. При достижении ими пола сцены мотив возобновляется, и Амур танцует с Венерой и грациями.

№ 2

Беспокойство Венеры. Танец соло.

№ 3

Выход Марса и его воинов.

№ 4

На-де-де Марса и Венеры.
Его можно превратить в па-де-труа или катр. Это зависит от балетмейстера.

№ 5

Можно при желании выпустить, чтоб сообщить действию большую быстроту.

№ 6

Из второй части этого мотива можно сделать интродукцию, потому что мотив этот более характерен, чем начало его для изображения преследования Геркулеса. Эту вторую часть следует потом связать с началом.

№ 6

№ 7

Танец четырех: Амур и 3 грации.

№ 8

Общий танец всех персонажей. Конец 1-й части.

Вторая часть

№ 1

В павильоне, сделанном из золоченых трельяжей, виднеется Пигмалион, умирающий от любви у ног статуи. Венера во время 6-ти последних тактов этой мелодии берет у Амура факел и идет оживить Галатею. При первом же ее движении Пигмалион стремительно поднимается и идет по сцене, выражая свое восхищение. Две грации помогают Галатее спуститься с пьедестала и ведут ее на середину сцены к ожидающему ее Пигмалиону.

№ 2

№ 2 связывается с финалом № 1, чтобы выразить удивление Пигмалиона, который проявляет свой восторг в живейшем танце. Нужна минута тишины, чтобы перейти к № 3.

№ 3

Дуэт из оперы «Ричард Львиное сердце» служит для обучения танцам Галатеи. Она должна, как эхо, изображать все па, которые перед нею делают грации. (Вот в чем идея). Одна грация показывает одно па Галатее, другая — другое, и т. д.

№ 7

Танец из «Дарданус».
Конец 2-й части.

Третья часть

№ 1

Жалобные звуки. (Эти звуки производятся за кулисами при помощи двух кларнетов, двух рожков и фагота для изображения лиры Орфея).

Когда раздаются жалобные звуки лиры Орфея, все игры прекращаются и все персонажи удаляются. Орфей один появляется на 6-м такте № 1. За 4 такта до конца он отбрасывает лиру и падает на ложе из травы.

№ 2

Мелодия для маленького Амурчика, который является ублажать Орфея и уговаривать его спуститься в ад.

№ 3

Виднеется вход в ад.

Амур поднимает Орфея и указывает ему на дорогу в ад. Он подает ему лиру, подводит его к входу и сейчас же исчезает. В тот момент, когда Орфей хочет проникнуть в ад, — раздаются удары грома. На сцене становится темней. (Спускают рампу оркестра и поворачивают лицом к кулисам источники света, чтобы изобразить ночь.) Видно, как из глубины ада сверкает молния. Появляются дьяволы. Они отталкивают Орфея на середину сцены, а он старается смягчить их звуками своей лиры. Дьяволы смягчаются и освобождают ему дорогу. Как только Орфей спускается в ад, гром, молния и волшебные звуки лиры прекращаются.

№ 4

Дьяволы, не слыша более мелодичных звуков Орфеевой лиры, снова впадают в бешенство и низвергаются в ад при звуке грома, окруженные молниями.

№ 5

Дьяволов уже не видно, но гром и молнии продолжаются. Орфей выводит Евридику из ада, отворачивая от нее голову. Тогда гром и молния постепенно прекращаются, и по мере приближения любовников к середине сцены снова наступает день.

№ 6

Театр освещен, и вход в ад исчезает. Смущение Орфея. Жалобы Евридики. Орфей смотрит на Евридику. Евридика падает мертвая на ложе из травы.

№ 7

Танец двух — Орфея и Евридики.

№ 8

Танец трех — Орфея, Евридики, Амура.

№ 9

Шакон всех персонажей балета-действия.

Теперь найден способ наводнять сцену без появления воды из-под сцены, без цинкового серебряного газа, которые совсем не применяют, и без помощи «баветы», прикрепляющейся ранше к низу участка суши, помещающегося впереди движущихся вод. Теперь «баветы» прикрепляются к движущейся воде, а не к суше, которая делается неподвижной и без «баветы». Воды, напротив, поднимаются и понижаются по желанию новым способом, который превращает спокойное море в море бурное, как это наблюдается в балетах действия: «Первый мореплаватель» и «Телемак».

Участок суши, замыкающий движущиеся воды, никогда не ставится ближе 4-й или 5-й рамы от авансцены, чтобы оставить свободное пространство на сцене. Эти движущиеся воды называют «морскими улицами», потому что между «морями» остается пространство около 3-х футов для помещения корабля. На каждое «море» нужно два человека — один справа сцены, другой — слева, чтобы качать «моря» с большей или меньшей быстротой.

Движения этих «морей» совершаются во взаимно противоположные стороны, например, если 1-ое «море» движется справа налево, 2-ое должно двигаться слева направо. Так как я знаю, что нужно г. гр. для его театра, я заказал маленькую портативную модель, на которой все это будет видно яснее, чем на рисунке.

Театр будет изображать декорации 1-го акта нового балета «Телемак на острове Калипсо» г. Гарделя. Волнующееся море занимает глубину сцены. Отвесные скалы подымаются над водами и образуют рифы, о которые разбивается корабль Телемака. На суше представлена часть острова Калипсо. Эта самая декорация производит огромный эффект.

На левой стороне сцены виднеется доступная для подъема гора, покрытая лесом (где резвятся нимфы Калипсо). Гора эта замечательна бегущими по ней тропинками и простотой своей установки.

Движущиеся моря (для соблюдения перспективы) должны становиться все ниже, уходя в глубину сцены, то есть первое переднее (№ 1) «море» должно быть ниже второго и т. д. (см. модель).

Следует позаботиться о том, чтобы те «морские улицы», по которой проходят корабль, была на несколько вершков ниже остальных улиц.

Из интересных открытий последнего времени назову машину, которую применили первый раз в балете «Телемак» для того, чтобы поднять кверху Евхарию и Амура так, чтобы не было видно ни одной веревки.

Евхария появляется сначала на корабле, который поджигают нимфы, одетые как вакханки, зажженными факелами, чтобы отомстить смертью соперницу Калипсо. Но Амур, увидев Евхарию, слетает на корабль, который тотчас же превращается в облако, и Евхария с Амуром поднимаются на небо, к небу, чем чудесно заканчивается балет «Телемак».

Мне хочется, чтобы г. гр. на этой модели оценил бы простоту этих новых машин и производимые ими эффекты.

Все это вместе с другими предметами заказа будет выслано в этом году этим рано.

Нужно заметить, что стойка с источниками света, освещающая кулисы, служит только для того, чтобы «делать» ночь каждый раз, как спускается рампа оркестра. Для этого нужно повернуть стойку в глубь кулис. Она устроена так, что безопасна в пожарном отношении.

Применение этих стоек г. гр. увидит на первых двух рамах модели находящихся.

МОДЕЛЬ БОЛЬШОГО ТЕАТРА С НОВЕЙШИМИ МАШИНАМИ

Под сценой, между 2-я полами, Вы увидите все необходимые объяснения для установки отдельных частей. Перенумерованные части машины могут быть собраны и разобраны так, как это делается в большой опере.

Нумерованный ниже масштаб 1 сажень в 3 дюймах и 10 линиях.

№ 1. Новые приспособления при устройстве «большого моря» с баветами (a bavettes) для бури и наводнения (см. примечание № 1).

№ 2. Корабль, снабженный ящиком, при помощи которого он исчезает под сценой (см. примечание № 2).

№ 3. Облако или новая машина, помещенная позади корабля, чтобы поднять и унести со сцены 2-х персонажей в балете «Телемак» без видимых для зрителя веревок (см. примечание № 3).

№ 4. Гора по левой стороне сцены с лестницами и дорожками, чтобы на нее взбираться.

№ 5. Четыре тележки на блоках, установленные на двойном полу театра, с лестницами для прикрепления рам.

№ 6. Две подвижных стойки для ламп, которые расставляются и передвигаются, как тележки. Они вращаются на сцене при помощи стержней с колесиками. Эти стойки помещаются позади 2-х тележек для перемещений (№ 1, см. об. № 6). Две решетки, расположенные над стойками для освещения неба (см. примечание № 6).

№ 7. Пять трапов, которые образуют спуск в ад (см. примечание № 7).

№ 8. Вход в грот (см. примечание № 7).

№ 9. Скала в виде скамьи (см. примечание № 9).

№ 10. Беседка из виноградных лоз. (см. примечание № 10 и № 11).

№ 11. Дерновая скамья.

№ 12. Ступеньки из дерева (см. примечание № 12).

№ 13. Холмик без «баветы» (см. примечание № 13).

№ 14. Горная тропинка для подъема в 1-м акте балета «Телемак».

№ 15. Две скалы среди моря.

Примечание с объяснениями всех приспособлений, изображенных на модели

№ 1. На сцене различают два вида морей.

1-е — спокойное или малое море.

2-е — бурное или большое море (с баветами).

Волны спокойного моря рисуются на досках. Длинные и без бавет, они похожи на те, что я уже высылал г. гр. в первой модели наводнения.

Бурное море или море с баветами изображается на досках, но доски эти должны быть уже, чем на спокойном море; к ним прикрепляются откидные зубцы бавет, благодаря которым волны могут казаться очень высокими или очень низкими, по желанию.

Эти новые моря с баветами своим механизмом больше напоминают волны, ибо они могут подыматься и опускаться, качаясь влево и вправо, что создает иллюзию движения воды.

На модели дано 4 таких моря с зубцами (баветами). Когда актеры должны бросаться в море (как в «Ариадне» или балете «Мицца»), 3-е и 4-е моря убирают, и открывается трап, в котором лежат матрасы, предназначенные для принятия актеров. Трапы должны быть сделаны всюду, где они нужны.

Продолжение примечаний к № 1

Чтобы качать море с зубцами (баветами) за приделанные к ним ручки, необходимо поставить за кулисы 2-х человек, по одному с каждой стороны.

Море с откидными баветами-зубцами служит для изображения бури и наводнения. Теперь все большие моря снабжаются откидными зубцами (баветами).

Эти баветы-зубцы свисают до земли, когда море достигает высшего подъема, что дает в середине сцены около 5-ти футов высоты (если «морей» 5, то выше всего поднимается 3-е море).

С изобретением этих новых приспособлений уже не применяют ни цилиндров, покрытых серебряным газом, ни щитов с баветами и не выпускают воду из-под сцены. Воды, заливающие часть сцены, маскируются теперь только участками суши без бавет и горизонтом.

Следует заметить, что при наводнении воды не должны покрывать более половины сцены и море не может подходить к авансцене ближе 5-го паза. Причины этого следующие: во-первых, актерам должно быть представлено

достаточно места для игры на авансцене. Во-вторых, впереди спускается горизонт и расставляются различные предметы, предназначенные к замаскированию границы вод. Предметы эти выдвигаются из-под сцены через трюм, между 4 и 5 парой (см. модель).

Я называю горизонтом полотно в глубине сцены, на котором изображена деревня или внутренность храма, дворца или крестьянского дома. Обратимся к модели. Наводнение должно начинаться с последнего 4-го моря, так как вода надвигается из глубины театра. Затем движение сообщается 3-му, 2-му и, наконец, 1-му морю.

Продолжение примечания № 1

Способы частичного затопления сцены

На модели впереди 1-го моря есть участок суши, образующий границы вод. Если мы поместим еще по пригорку впереди морей № 2, № 3 и № 4-й, у нас окажется четыре участка суши, маскирующих все 4 моря. Воды не будет заметно, если моря будут спущены совсем низко за пригорки. При наводнении все моря придут в движение и закроют собою 3 последних пригорка. Так производится буря в 1-м акте «Первого мореплавателя», (в «Телемаке» — только гроза). И так, чтобы маскировать моря до момента наводнения, перед первым морем ставятся какие-нибудь участки земли. Вот что происходит в «Первом мореплавателе». Вначале пригорки закрывают моря, а затем моря заслоняют пригорки.

Во время высшего напряжения бури земля раскрывается и извергает пламя (через отверстия трапов). Дафнис-мореплаватель появляется один на переднем плане сцены, разыскивая Мелиду, свою жену. Вдруг он замечает ее вдали, уже окруженную водой. Он устремляется на помощь к ней, но посреди сцены его останавливают вздувшиеся волны, которые закрывают пригорки земли, за которыми они были спрятаны в начале акта. Это заставляет его вернуться вспять. Положение Мелиды становится все опаснее, и, наконец, она исчезает с берега.

Дафнис в отчаянии падает на деревянную скамью и впадает в беспамятство, он мечется и бредит.

Амур, скользнувши над ним, является ему во сне и внушает ему мысль стать мореплавателем, что он и выполняет.

Сюжет «Первого мореплавателя», превращенный в балет, заимствован из из идиллии Геснера — немецкого поэта-драматурга.

Тот же сюжет взят был и итальянцами, для которых Филидор написал музыку.

Другой способ маскировать и открывать воды, а также заставлять их появляться и исчезать со сцены во время хода пьесы

Если мы спустим горизонт за 5-й рамой непосредственно впереди участка суши, ограничивающего воду, моря окажутся замаскированными, и глубина сцены будет в нашем распоряжении. Четыре маленьких пластинки (привязанные к красной нитке на переднем плане театра) предназначаются для закрывания четырех отверстий, сделанных посреди сцены для морей с бавстами.

Рассуждения о развязке балета «Телемак»

№ 2. Корабль должен быть снабжен мачтами и веревками; при помощи одной из этих веревок машинист, помещенный за кулисами театра, притягивает к себе мачту, чтобы опрокинуть ее в тот момент, когда корабль, якобы объятый пламенем, готов обрушиться под сцену.

№ 3. 4 подставки, находящиеся за кораблем, должны прийтись в отверстия, сделанные для тележек (как видно на модели).

Эти четыре подставки приводятся в движение при помощи противовеса веревкой, которая проходит через тамбур, затем через вал и тогда уже идет под сцену.

Чтобы установить эту машину на большой сцене, надо вынуть столбы тележек, затем спустить эти тележки под середину сцены.

После того как машинист под сценой отпустит две веревки, прикрепленные к ящикам для спуска корабля под сцену, он отпускает веревку противовеса, чтобы поднять облако на сцену.

Здесь кончается балет и спускается занавес.

Первый раз эта машина применялась в балете «Телемак».

№ 4. Во время подъема на гору в 1-м акте балета «Телемак» Эвхария и две нимфы, которые борются с нею за эту дорогу, начинают с того, что обегают виноградную беседку одна за другой взапуски, затем пересекают сцену среди двух рядов нимф. После этого они начинают подниматься на гору по узкой трошинке, которая видается с левой стороны у первой кулисы театра. Достигнув этой кулисы, они исчезают за ней, забираются по лестнице, которая ведет к уступу № 1 и появляются снова на горе. Затем бегут вдоль горы от 3-й до 5-й рамы, которая является их целью и где видна Евхария, значительно обогнавшая их (см. модель).

Примечание к № 5. На переднем плане модели видны 4 тележки, движущиеся на колесиках, установленные на втором полу сцены. Это два № 1 со стороны короля и два № 1 со стороны королевы. Из этих 4-х тележек два № 1 без рам, стоящие сзади, заменяют передние тележки во время смены декораций.

Примечание к № 6. Две ламповые стойки, которые катаются по сцене, подобно тележкам, и вращаются при помощи стержня на колесах. Эти две стойки помещаются позади двух тележек № 1. Они освещают рамы и «делают ночь». Эта стойка имеет то преимущество, что она остается на месте при перемене декораций и освещает новую раму. При таком способе освещения уже не нужно устраивать отдельные стойки для каждой рамы. Достаточно одной для двух рам — попеременно. Пропорции тех приспособлений очень точны, за исключением ламповых стоек, которые имеют должную высоту, но, по правде говоря, слишком толсты. Только сделать их не удалось.

Предолжение к примечанию № 6. Две решетки, укрепленные над стойками, служат для освещения неба и изображения ночи. Чтобы изобразить ночь, рампу оркестра спускают вниз, решетки поднимают к своду, а стойки с источниками света оборачивают в глубь кулис.

Примечание к № 7. Пять трапов (так же, как и все трапы вообще), которые мы увидели у 4-й кулисы слева, открываются из-под сцены с помощью рычага, валика и двойной веревки, один конец которой привязан к трапу № 1 и пропущен затем под валик. Другой конец привязан к трапу № 5 поверх валика. С этой веревкой нужно быть осторожным, потому что ее трудно пристроить на место. Чтобы открыть все 5 трапов, нужно начать с опускания рычага, рукоять которого спускается вниз по столбу и привязана к нему маленькой веревкой. Подняв ручку, мы опускаем рычаг, что сдвигает трапы с места, тогда их тащат при помощи веревки, привязанной к трапу № 5, пока они не опустятся под сцену, где и исчезают. Таким образом, образуется вход в ад в опере «Альцеста», «Орфей» и т. д.

Для того, чтобы закрыть трапы, следует тянуть веревку за другой конец, привязанный к трапу № 4, и все трапы снова закрываются. Тогда опускают рукоятку рычага, чтобы поднять его, чем поднимаются все 5 трапов до уровня пола сцены. Привязав рукоятку рычага к столбу, мы можем быть уверены, что в театре не будет несчастных случаев с трапами. Два треугольника из белой жести, подложенные под трапы, служат для предохранения их от порчи в пути.

Примечания к №№ 8 и 9. Скала, в виде скамейки, стоящая впереди грота, нужна только во 2-м акте. Когда начинается во 2-м акте балет, на переднем плане перед гротом ставится вышеупомянутая скала в виде скамейки, на которой спит Телемак.

Примечание к №№ 10 и 11. Дерновая скамья в виноградной беседке нужна в 1-м акте балета «Телемак».

Примечание к №№ 12 и 13. Ступенька из дела, у которого задерживающего воды больших морей, нужна Евхариде, когда она в 5-м акте «Телемака» сходит на корабль. Она проскальзывает за кулисы и появляется на корабле только в тот момент, когда он загорается. Она становится не на корабль, а на машину, помещенную сзади корабля. Амур, помещающий ее, садится рядом с нею. У скалы в виде скалы и у деревянной скамейки, у деревянной ступеньки, у горной тропинки есть маленькие отрезки, с помощью которых их можно вытянуть за кулисы. Все, что в этой модели сделано из картона, в большом виде делается из полотна. Корабль, сделанный на модели из олова, на самом деле делается из полотна и дерева, а большое облако, заполняющее машину, должно быть сделано из полотна, хотя на модели сделано из тюля.

Задача модели — изобразить все необходимые предметы, а не передавать материал, из которого их надо делать.

№ 63 Париж, 14 Декабря, 1790 г.

Г. граф,

Я очень рад узнать, что Вы своевременно получили посылки, что Вы ими довольны.

Примите глубочайшую благодарность за подарок, который Вы намереваетесь мне сделать.

Прилагаю бюллетени парижских театров, из которых театр «Monsieur» является наиболее привлекательным, благодаря своей чудесной музыке.

Я заказал рисунки и декорации к «Александру в Индии». Я также заказал одному второстепенному, но очень способному поэту большую оперу в трех актах с речитативами по желанию г. гр., в которой были бы прославлены редкие заслуги и несравненные добродетели императрицы. Эта опера будет изображать посещение дома Вашего Спятельства Владетельной Государыней.

Как только поэма будет написана, я пошлю ее г. гр. почтой.

Примите пожелания на новый год . . . . и пр.

№ 64. Париж, 27 Декабря, 1790 г.

Я только что заметил, что не уложил три декорации «Александра в Индии» с костюмами и тороплюсь исправить эту маленькую ошибку, посылая их сейчас.

№ 65. Париж, 27 Декабря, 1790 г.

Имею честь послать при этом 17 костюмов греческих и индийских и три декорации «Александра в Индии».

Новый и великолепный балет «Психея» г. Гарделя, поставленный в Опере, привлекает многочисленных зрителей. Этот серьезный балет в «большом жанре» вызывает всеобщие похвалы.

С почтением . . . . .

№ 66. Париж, 28 Января, 1791 г.

Имею честь выслать Вам программу спектаклей наших парижских театров, свобода коих только что декретирована и распространена на всю территорию страны. Это значит, что каждый может на свои средства открывать театры (лишь бы они были благопристойны), играющие в новом жанре или же подобные существующим в столице.

Эту свободу театров, которая должна вызвать большое соревнование из-за конкуренции, приветствует публика и драматические писатели, но она не по вкусу актерам старых театров, которые доныне имели исключительное право играть пьесы своего репертуара. Теперь эта привилегия уничтожена и господа актеры не имеют уже возможности диктовать свои законы, как это было в прошлое время.

Остаюсь . . . . .

Я ищу пьесу, о которой г. гр. меня запросил.

№ 67. Париж, 4 Марта, 1791 г.

Имею честь послать Вам театральные программы Парижа и впредь буду высылать их еженедельно.

Все говорят здесь о Ваших победах над турками. Продолжая так войну, Вы скоро будете в Константинополе. Вот тема — для украшения заказанной г. гр. пьесы. Поэт не будет лгать, прославляя победы Вашей славной повелительницы. Пьеса будет скоро закончена, и я сейчас же закажу рисунки декораций и нужных костюмов, чтобы отправить их вместе с поэмой г. графу.

С глубоким . . . . . и пр.

№ 68 Париж. 27 Марта. 1791 г.

Текст большой оперы с речитативами, со вставными хорами и танцами, как Вы мне приказали, только что закончен. Я посылаю Вам его, не ожидая рисунков декораций и костюмов, еще не сделанных. Опера имеет название: «Томирис — царица Муссагетов» — героическая опера в трех актах. Это произведение, являющееся по своему характеру работой серьезной и политической, нельзя сравнивать с комической оперой «Самнитские браки».

Есть от чего воспламениться таланту композитора, которому г. гр. поручил написать музыку на эту поэму. Вам остается судить, насколько автор оперы г. Данкур держался истины и выполнил Ваши желания увековечить славные и памятные деяния, которые характеризуют царствование Екатерины II, особенно те из них, которые имеют отношение к настоящему моменту и делают честь ее редкой доблести и добродетели.

Четыре главных действующих лица оперы следующие: ея императорское величество — под видом царицы Томирис, его императорское высочество великий князь и великая княгиня под именами Федора и Пентазилеи, т. гр. под именем губернатора Барцес.

Я наперед чувствую то удовольствие, которое испытаете Вы, г. гр., если ея величество в этом году снова посетит Вас и увидит первое представление «Томирис».

Декорации и костюмы будут роскошны настолько, насколько это подходит характер костюма скифа.

С почтением . . . . .

№ 69. Париж. 15 Апреля. 1791 г.

Имею честь послать Вам программы парижских спектаклей, 16 главных костюмов и 4 декорации к опере «Томирис».

Разница в костюмах братьев Федора и Тимура заключается только в цвете плаща, тоже самое у двух молодых принцесс Пентазилеи и Талестрис.

Костюмы балета к «Александру в Индии» могут служить и для балета в «Томирис».

В зале судилища необходимо поставить, как объяснено, скамьи, расположенные амфитеатром по обеим сторонам трона, и несколько кресел для высших придворных чинов.

Г. гр. замечает, что для того, чтобы получилось соответствие с костюмами древних скифов, художник придал орнаментам и архитектуре декораций условную грубость.

Остаюсь . . . . и пр.

№ 70. Париж, 6 Мая, 1791 г.

Г. граф,

Пишу это письмо, чтобы справиться о Вашем здоровье, о котором ничего не знаю с 26 Сентября, которым датировано Ваше последнее письмо.

Надеюсь, что г. гр. получил своевременно все №№ ежемесячного журнала, так же как и текст новой поэмы «Томирис». Рисунки декораций к этой опере и 2 рисунка «Александр в Индии» упомянуты в прошлогоднем счете.

Наступает срок, когда я должен буду рассчитаться с купцами за выполнение заказов г. гр., имея кредит всего на один месяц.

Не будучи сам купцом, я внушаю им мало доверия, и поэтому они не дадут мне покоя, если я не расплачусь с ними в срок по обязательствам прошлого года.

По этим соображениям я надеялся получить нужную сумму в течение истекшего Марта в виде чека, подобно тому, как это было сделано в прошлом году в то же время. (Единственный способ облегчить мои отношения с кредиторами — это выплачивать аккуратно через год сумму, необходимую для выполнения заказа.)

Зная великодушие г. гр. и основываясь на его обещаниях, я убежден, что он поможет мне, как только узнает о том безвыходном положении, в котором я нахожусь, не будучи даже осведомлен о том, когда же я смогу оплатить долги, сделанные в прошлом году, на сумму 17.866 фр. 7 сент., которые я должен был уплатить уже в течение Мая этого года. Положение мое отчаянное.

Остаюсь . . . . .

Заметка о заказе г. гр. на этот 1791 г., все предметы которого были высланы по почте.

А именно:

Рукописная поэма новой оперы «Томирис»	1.800 фр.
7 декораций к «Томирис» и к «Александру в Индии» и	
33 костюма к этим двум большим операм	746 фр.
Журнал театров	30 фр.
Итого . . .	2576 фр.

№ 71. Париж, 28 Августа, 1791 г.

Г. Граф.

Очень рад был узнать из письма Вашего от 15 Июля, что здоровье Ваше окончательно поправилось. Бесконечно благодарен Вам за то, что, едва оправившись от серьезной болезни, Вы вспомнили тотчас обо мне и доставили мне средства, необходимые для погашения долгов по двум Вашим последним заказам. Таким образом, я буду иметь возможность выполнить, кроме того, небольшие поручения, данные мне в этом году. Если г. гр. вспомнил обо мне, то и я со своей стороны тоже не забываю его и достал ему несколько рукописных новых итальянских арий, которые и высылаю. Мое рвение г. гр. увидит также в той аккуратности, с которой я выполнил все остальные пункты его заказа и позаботился о том, чтобы все это было выслано из Гавра в Петербург с последним кораблем. Прилагаю при сем накладную на шесть ящиков заказа, которые должны прийти во-время, так как навигация еще не кончилась. 2-й коносамент я отправляю

в Петербург по адресу банкиров Булькетей и Хей для того, чтобы они могли переслать Вам все посылки в Москву в ближайшее время. Мною заказаны уже детальные копии орнаментов балюстрады, которыми окружены шесть рядов лож в большой Парижской Опере. Г. гр. желал иметь копии, и я их вышлю по почте тотчас по изготовлении. Все эти орнаменты написаны на полотне в зале нашей Большой Оперы; что же касается до продольного разреза театра, о котором г. гр. говорит в письме, то я его не заказывал, потому что подобный разрез был уже выслан мною вместе с рисунками большой оперной залы в прошлом году. Очевидно, здесь произошло какое-то недоразумение.

К № 71.

ПОСЛАНИЕ

Его Сиятельству
Господину обер-камергеру
Графу ШЕРЕМЕТЕВУ
Командору всех российских орденов
по случаю
Его выздоровления.

Будучи врагом лести,
Я говорил только правду.
И к голосу моему,
Воспевавшему Вас когда-то, присоединились мои желания и
Ваши добродетели.

Но теперь, когда разъяренная Парка заставила
Меня бояться за Вашу жизнь,
Меня охватили смятенье и ужас:
Я стал обвинять судьбу в жестоком непостоянстве.
Я призывал на помощь милосердие, потому что оно
Живет в Вашем сердце.
Мои мольбы сливаются с тысячами других,
Их возносили у сотни алтарей.
Когда чувство оживляет молитвы,
То они всегда будут услышаны.
Парка отходит.
Складывает свои ножницы.
И Харон отчаливает свою барку
К счастью для всех ваших вассалов.
Надежда на счастливое выздоровление
Успокаивает и оживляет их.
В своем неутомимом рвении
Они взывают к Высшему Существу,
Чтоб оно продлило Ваши дни,
Я слышу крики ликованья
И изъявленья их восторгов;
В этой нежной любви
Все сердца их бьются в унисон.
Наслаждайтесь же счастьем,
Источником которого вы являетесь для других.
Какая славная и завидная участь
Быть одновременно хозяином и отцом
Тех, кто вами осчастливлен.
Я должен благословлять поэзию,
Которая даст мне возможность выразить то, что всего дороже
моему сердцу.

И, как верное эхо общественного мнения,
Я считаю высшей наградой за мое рвение возможность славить вашу
добродетель.

№ 72. Париж. 15 Сентябрь. 1791 г.

Г. граф.

Честь имею выслать Вам по почте два рисунка только что законченных тем самым архитектором Королевской Академии, который составлял Вам план в прошлом году. Эти рисунки изображают в большом виде и с большими подробностями все написанные на полотне украшения балюстрад, окружающих 6 рядов лож большой французской оперы, вместе с подробными объяснениями, о которых Вы говорили в Вашем письме. Рисунки эти выполнены очень тщательно и, по моему мнению, вполне отвечают намерениям г. гр., у которого уже есть планы и разрезы этой залы. Прилагаю при сем бюллетени театров и перечень всех предметов, высланных посылкой в этом году. Надеюсь, что эта посылка придет к г. гр. своевременно.

Перечень всех предметов, заказанных в этом году гр. Шереметевым и высланных из Парижа 16 Августа 1791 г.

2 куска голубой ленты большого ордена св. духа	
2 куска пунцовой ленты с белой каймой от г. Кошю	686 фр.
250 фунтов тертого табаку того же качества, какое в пр. г. по 2 фр. 10 сант. за 1 фунт	625 фр.
200 фунтов помады лучшего качества из лавки г. Фрижи, по 12 фр.	2460 фр.
А именно:	
62 фун. помады розовой 68 фун. „ флер д'оранж, 16 фун. помады ванилевой, 14 фун. помады жасминной, 6 фун. а ля марешаль. 4 фун. помады о букэ.	Все это помещается в 2-х ящиках, из которых в одном 100 фунтовых банок, а в другом — 200 полуфунтовых.
150 ф. пудры и 6 больших черепаховых гребней	146 фр.
100 арш. пышных гирлянд из цветной бумаги нежных оттенков, составляющих 36 отдельных гирлянд по 2 арш. длиной и 36 кистей, около аршина длиной, для того, чтобы при соединении гирлянд образовать ниспадающие гроздя. Все это сделано специально для декорирования театра во время нисхождения божества в храм фей — по 8 фр. 10 сант. аршин. Этими гирляндами можно пользоваться во время танцев и т. д.	850 фр.
200 тугих очиненных писчих перьев, 100 маленьких, так называемых вороньих, очиненных перьев, 600 тугих неочиненных перьев, 300 зубочисток	178 фр.
Гравированные партитуры и отдельные №№ из 4-х новых опер и 1-й оперы-буфф, а именно:	

«Павел и Виргиния», «Вечерняя гроза», «Ерросинья», «Строгости в монастыре», «Свадьба Дорины».	Комические оперы. Слова к трем последним не напечатаны.

Книжки текста, комические оперы, комедии, балеты действия и 1 гравюра, а именно:

«Павел и Виргиния», «Вечерняя гроза», «Последние минуты Руссо», «Психея» — балет действия, «Ложные излияния» — старинная комедия, с успехом возобновленная на сцене.	Лакей Араминты в этой пьесе называется теперь Паскино, вместо Алексиса, ввиду тривиальности последнего имени.

Явление призрака Вольтера в Париже . .	149 фр. 8 с.
Новые музыкальные итальянские пьесы в рукописях (не напечатанные), а именно: Две арии, пять дуэтов-речитативов, три терцета и один квинтет	1200 фр.
Эти 11 отдельных музыкальных отрывков знаменитейших современных итальянских композиторов выбраны из новых произведений композиторов, каковы: Паизиэлло, Чимароза, Цингарелли, Дюмон, Аминдолэ, Газенига и Стеркель. Разнообразие этих музыкальных отрывков даст возможность солистам и солисткам графского театра проявить свои таланты на сцене.	
Два рисунка, представляющие в большом виде все детальные орнаменты баллюстрад, окружающих 6 рядов лож залы Большой Парижской Оперы с пояснениями	240 фр.
6 ящиков для заказов г. гр., а именно: 2 ящика, подбитых свинцом, содержащих каждый по 125 фун. тертого табаку. 2 ящика для помады. 1 ящик для пудры, большой ящик, содержащий 100 арш. гирлянд.	
Расходы по упаковке, пошлины, отправка, перевозка на корабле и др. мелкие расходы	366 фр. 19 с.
Всего . .	6.841 фр. 7 с.

№ 73. Ноября, 1791 года.

Дорогой мой г. Ивар,

Ожидаю с нетерпением Вашей посылки на этот год. Я получил известия, что все прибыло в Петербург. Когда вещи прибудут в Москву, я немедленно сообщу Вам об этом.

Прошу Вас прислать мне рисунки декораций и одежд оперы «Андромаха» — Гретри как можно скорее. Вы меня обяжете бесконечно, выслав «Journal de Paris». Не посылайте впредь журнала по почте, а отправ-

шйте его с ежегодной посылкой. Прошу Вас прочитывать журнал по получении и, если в нем Вы найдете что-нибудь примечательное,—высылайте мне почтой. Я же в свою очередь буду отмечать то, что выберу для ежегодной посылки. В этом журнале я нахожу много интересных сведений о вещах как в оперном, так и в других жанрах.

№ 74. Париж, 7 Января, 1792 г.

Список пьес, которые имели большой успех и которые мне показались наиболее достойными для постановки на театре г. гр.

Из них г. гр. может сделать выбор, тем более, что пьесы, о которых я здесь не упоминаю, имеют значение, как злободневные (для Парижа).

В Большой Опере--«Кастор и Поллукс».

> Глюк очень хотел, но не решился написать на эту тему музыку. Он боялся, что публика ее плохо примет.

Слова этой старинной оперы были недавно почти полностью переложены на музыку господином Кандель. Эта большая феерическая опера нравится всем тем волшебством, которое окружает спектакль с начала до конца, что дает ей большое преимущество над всеми другими операми этого рода. (В ней все сказочно и чудесно.)

Два балета-действия, имевших наибольший успех, именно: «Психея» г. Гардель и «Бахус и Ариадна» г. Голлэ.

Опера «Диана и Эндимион», развязка которой страдала некоторой холодностью, переделана поэтом и поставлена вновь с должными изменениями и новой развязкой. Пиччини сократил ее длинноты и вставил несколько прекрасных номеров для пения и балета, что придает этому произведению, музыка которого очаровательна, более быстрый ход действия и большой интерес.

Из других театров девять французских опер, три оперы итальянские и десять комедий.

«Лодуазка» — французская опера, прелестная музыка г. Керубини. «Камилла или подземелье» — очень интересная драматическая пьеса, «Петр Великий», «Лелия», «Синяя Борода», «Лоретт» — музыка Гайдна, «Алике Дебокер», «Изабелла Салисбюрийская», «Испанская ночь», «Веселая крестьянка» — итальянская опера, редко красивая итальянская опера Мартини, «Нина или сумасшедшая от любви» итальянская опера Паизиелло. Это самая дивная музыка, которую только можно услышать. Десять серьезных и веселых комедий, в некоторых из них есть вставные музыкальные номера, а именно: «Филант» — Мольера, «Маланья» — трогательная драма, «Всеобщая история», «Роман в письмах», «Глухой или переполненная гостиница», два балета, «Интриган или ночь приключений», «Два часовых», «Отчаянье Жокриссы».

№ 75. 16 Августа, 1792 г.

Дорогой мой Ивар,

Я только что получил Ваше письмо с проектом нового дворца. По этому поводу я не могу высказаться, так как для этого требуется время. Одно только я должен Вам заметить: мне неясно, какой участок наметил архитектор под его здание. По моим соображениям, он предполагает занять улицу, лежащую перед домом, ясно отмеченную на посланном мною плане. Чтобы выяснить этот вопрос, хорошо было бы, если бы он выслал мне копию полученного от меня плана и на этом плане отметил бы красными чернилами тот участок, который должен быть занят новым зданием. Фасад и корпус дворца, чтобы разместить в нем театр, а также план самого театра я желаю иметь как можно скорее. Заставьте выполнить эту работу быстро и вышлите ее по почте. Пока могу только сказать, что комнаты слиш-

ком малы и нет ни одной залы на 200—300 персон. Картинные галереи, комнаты редкостей и библиотека слишком малы и их мало числом.

Вот, дорогой мой, что я могу заметить мимоходом, а впоследствии я скажу Вам больше.

Если сады затрудняют архитектора, я согласен их уничтожить, потому что их в общем ненужно. Не забудьте выслать мне «Нину» Наизиелло по почте.

До свидания, дорогой мой,

Весь Ваш

гр. Н. Шереметев

№ 76. 16 Октября, 1792 г.

Дорогой мой г. Ивар.

После отправления писем мне пришла мысль попросить Вас прислать мне парижские каталоги книг и прекрасных изданий с роскошными гравюрами по архитектуре, искусствам, наукам, ремеслам и т. д. с обозначением точных их цен. Если Вы найдете их в одной книжной лавке, Вы не откажетесь поискать в других лучших магазинах и, собрав каталоги, пришлете мне, чтобы я мог выбрать и заказать, что купить в будущем году.

В этом году, в марте, я Вас просил выслать несколько театральных пьес, которые и получил, переписанными по почте.

Что же касается других пьес, которые я выбрал из списка, присланного Вами, я просил Вас прислать их вместе с другими заказами. Заказы эти отправлены Вами, но я не нахожу этих пьес ни в одном из списков пересланных вещей. Вы ничего не упоминаете о них и в Ваших последующих письмах. Я не знаю, чему приписать Ваше это молчание. Может быть, письма мои не дошли до Вас?

Вы очень обяжете меня, если разрешите мои сомнения по этому поводу и пришлете пьесы с последним кораблем или же подождете до будущей весны и вышлите их мне с заказанными Вам посылками.

№ 77. 15 Октября, 1792 года.

Дорогой мой г. Ивар.

Я получил Вашу посылку и образцы, которые мне очень понравились. То, что я выбрал по образцам, Вы мне доставите сухим путем, так как доставка морем невозможна, ввиду позднего времени года. Поэтому прошу Вас узнать, как поступают парижские купцы для доставки своего товара в нашу страну. Я думаю, что существуют дилижансы и что за плату можно с ними доставить посылку к самой границе. Будьте добры посоветоваться с купцами, которые пересылают свой товары в нашу страну, и попросите их указать какую-нибудь немецкую фирму, комиссионер которой взялся бы доставить посылку в Петербург.

Вы меня обяжете бесконечно, если приложите к этому все старания, как Вы это обычно делаете.

До свидания, дорогой мой Ивар. Желаю доброго здоровья и остаюсь

Весь Ваш

гр. Н. Шереметев

№ 78 Петербург, 3 Января, 1803 г.

Г Ивару, музыканту Большой оперы в Париже улица . . . . . у стекольщика № 300

Сохраняя самое лестное мнение о той умелости, с которой Вы выполняете мои поручения, с большим удовольствием обращаюсь к Вам с просьбой выслать мне, как можно скорее, партитуру следующих опер в серьезном жанре:

«Адриэн» — Мегуля
«Анакреон» — Грегри.
«Гекуба» — Астианакс.
«Мистерии Изиды» — Моцарта.

и также комических опер:

«Обманутый обманщик»,
«Испытание доброго отца»,
«Аратонис»,
«Элиза или материнская любовь».

С этой целью посылаю с этим письмом 2 000 рублей. Вы меня очень обяжете, если вышлите мне все, что есть самого красивого и нового из ювелирных изделий, как-то: табакерки, часы, цепочки и т. д.

Рассчитывая на Вас, я остаюсь с искренним уважением расположенный к Вам

гр. Н. Шереметев

№ 79. Петербург, 16 Марта, 1803 г.

Г. Ивару, музыканту Большого Театра, Улица Нового Равенства у ворот Сен-Дени, у уксусника № 386.

Я был рад получить Ваше последнее письмо и тронут той поспешностью, с которой Вы высылали список картин, просимый мною. Жалею, что не смогу им воспользоваться, так как потеря супруги столь тяжела, что я не могу думать в настоящее время о каких-либо покупках. К тому же я собираюсь поехать путешествовать и намерен сделать покупки сам по своему вкусу. Если же проект путешествия не осуществится и мне что-нибудь понадобится, я, конечно, обращусь к Вам, а не к кому-либо другому.

Пока остаюсь глубоко Вас уважающий,

преданный Вам гр. *Н. Шереметев*

№ 80. Париж, 15 Июля, 1803 г.

Г. граф.

По Вашему приказанию имею честь отдать Вам точный отчет в странном поведении г. Делабара по отношению ко мне в деле, касающемся рисунков для Вашего нового дворца. Мы сговорились с ним, что он снабдит меня всеми необходимыми рисунками за 2 400 ливров.

Чтобы облегчить ему эту задачу, я ему выдавал авансы, как и всем другим поставщикам, причем он мне выдавал расписки, до сих пор находящиеся у меня в руках. В то время ассигнации стояли прочно. Г. Делабар, человек очень неприятного характера, потребовал при сдаче мне рисунков, чтобы я выдал ему расписку с обозначением той суммы, которую я оставался ему должен с тем расчетом, чтобы по этой расписке пересчитать проценты к моменту окончательного расчета. Тем не менее, этот человек не переставал мучить меня в продолжении трех лет, требуя уплаты долга, так что я был принужден в 1795 году настоять на том, чтобы Вы уплатили мне все по заказу, отправленному в 1792 г., и все это происходило в такое время, когда подобные переговоры могли скомпрометировать и г. графа и меня. Я должен просить за это прощения у г. гр. Доказательством того, что г. Делабар обманул г. гр., осмелившись сказать ему, что он не получил от меня всех денег сполна, является то обстоятельство, что в последнем случае Делабар не оставил бы меня в покое, как он это сделал со времени моей расплаты и, наверное, довел бы дело до суда в течение последних 7 лет, когда серебро вновь появилось в стране, будь у него в руках моя расписка. По ней он смог бы требовать расплаты серебром, что гораздо выгоднее для него, чем расплата ассигнациями, но сделать этого он не мог, потому

что расписку эту он мне возвратил при окончательном расчете 17 Марта 1795 г., что составило в общей сумме с процентами 2 609 фр. 10 сант. Все это произошло в тот самый день, когда парижский банкир г. Шуцар, мой сосед, выдал мне сумму в 35 000 фр. ассигнациями по распоряжению г. гр. У меня есть квитанция, подписанная г. Делабар, которая представляет из себя не что иное, как выданную мною и затем отданную им мне расписку. Я могу показать ее г. гр. в том случае, если он этого пожелает, чтобы доказать ему свою правоту. Имея дело с таким вздорным человеком, я поступил очень благоразумно, сохранив эту расписку. Не имея возможности больше мучить меня, он обратился к самому графу, стараясь оплести его своими баснями. Г. Делабар, наверное, говорит Вам в своем письме, что со времени представления мне рисунков, до момента окончательного расчета прошло 3 года и ассигнации упали за это время так низко, что он потерял на них 85 фр. на 100 фр. Это правда. Но это не даст ему права требовать возмещения убытков с г. гр., ибо закон против него. И по суду никто уже не имеет права взыскивать дополнительной доплаты по счетам, оплаченным ассигнациями. На самом деле, он сам пожелал расплаты ассигнациями, а теперь говорит, что ничего не получил, потому что расчет получил ассигнациями. Это недобросовестно, по правде говоря, все потеряли при катастрофическом падении курса ассигнаций и уже нельзя требовать возмещения убытков; ему остается только поступить так, как все,— то есть утешиться. Когда 6 месяцев тому назад он пришел посоветоваться со мною, стоит ли обращаться с требованием к Вам, я сказал ему, что он не прав и что с его стороны было бы безумием писать Вам, во-первых, потому, что он требовал расчета в то время, когда ассигнации стояли очень низко, а других денег не было, что ему хорошо было известно. Во-вторых, потому что он начал дело со мной, а не с г. гр., которого он даже не известил. В-третьих, потому что для того, чтобы обратиться к г. гр. с какими-либо требованиями, он должен быть сам титулованной особой. Только тогда граф мог бы признать его требования. Но все эти советы не привели ни к чему, раз он осмелился сообщить г. гр., что я не отблагодарил его за его труды. Он, очевидно, не знает, что я имею честь пользоваться уважением г. гр., достаточным для того, чтобы он не заподозрил меня в неуплате долга г. Делабар. Никаких претензий к г. гр. у него быть не может, тем более, что он обратился к нему в совершенно неприличном тоне, стараясь восстановить его против меня.

С глубоким уважением, г. гр.,
остаюсь Ваш покорный и послушный
слуга *Иоар.*

Я не мог явиться ко вдове Ламари, как Вы мне приказали, потому что в Вашем письме не обозначена ни улица, ни номер ее дома в Париже. Ожидаю с почтой Вашего ответа.

Г. гр., прошу Вас принять выражение моего сочувствия в горестной утрате, которую Вы понесли в лице графини, Вашей супруги.

Выдержки из театрального раздела библиотеки Шереметева

За № 3260 DDFDB	Traité des feux d'artifice pour le spectacle (с рисунками) Paris 1747
За № 4223 M	Exposition des principes qu'ón doit suivre dans l'ordonance des théâtres modernes. Amsterdam 1769.
За № 2765 — № 3771	Friedel Nouveau theatre Allemand 6 томов Paris 1782.
За № 6160 — № 6164	Le Theatre Espagnol Paris 1770 4 тома.
За № 6112 — 6420	Le théâtre Anglois. Londres 1746 8 томов.
За № 8784 по 87 до	Le theateen Italie de Gerardi Armsterdam 1721 г. (с эстампами) 8 томов.
За № 198 — 200	Paralléle des plans des plus belles salles de spectacle d'etalie et de France Dumont à Paris 1774 г. 3 тома.
За № 2981 — 2982	Théâtre du Monde Riche. Paris 1775 2 тома.
За № 680	Théâtre de principales villes de tout l'univers (с планами в красках) Piermarini

	Teatro della Skala in Milano
За № 185	Milano 1789 (с 16 планами и гравюрами фасадов театра)
За № 118	Salle de spectacle de Bordeaux 1782 г.
За № 1122	Projet d'une salle d'opera Bernard
За № 110	Il gran teatro die Venezia 2 тома (с 128 гравюрами черной туши).
За № 2605	Les trois theatres de Paris Essart á Paris 1777. г.

Наконец, нельзя не упомянуть здесь несколько фундаментальных изданий по истории театра:

За № 1446 — 1472	Значились два экземпляра Brumog. очевидно, 2-го издания Theatre des grecs в 13 томах.
За № 1936 и № 3382	значились классические произведения Серлио и Палладио Tutte l'opere d'architettura et prospektiva di Sebastiano Serlio Bolognese (с чертежами планов и гравюрами фасадов) Venetia 1619. Del teatro Olimpiko di Andrea Palladio en Vicenza discorgo del signor conte Giowanni Montenari Lazzarini Vikentino Padova 1759 г.

Приложение № 3

Из описи «репетиционной» комнаты

«В потолке привешана круглая жестяная посеребряная лампа, на ней вызолоченные гирлянды, а по сторонам козьи головки, об одной трубке на цепях железных вызолоченных.

Две люстры небольшие с хрустальными подвесками в бронзовой и золоченой оправе на медных золоченых цепочках, каждая о четырех для свеч трубках.

В простенках шесть зеркалец наборных из мелких стекол в овальных, жестяных прорезных рамках, каждая об одной трубке (настенники с отражателями). На стенах четыре шендана стенных с хрустальными подвесками, каждый о 3 трубках для свеч.

По сторонам окна два пьедестала фальшивого мрамора четвероугольные с впадинами, углы желтоватые, филенки красноватые, на них поставлены два гипсовых бюста, у одного на голове шишак. По углам наугольники красного дерева о трех стеклах каждой, внутри занавесочки тафтяные зеленые.

Окошко на двор венецианское, рама выкрашена мумией, задвижки железные, в нем шесть стекол по сторонам его в таковых же рамах. Два окошка узкие о трех стеклах каждое, над средним полукруглая фрамуга, в ней мелких двенадцать стекол, при всех распашная завеса полуситцевая белая с цветочками и полосками в четыре полотнища с двумя пристежками, подзор такой же. Другие зеленые окончины такие ж. В окошке снизу балюстрадец о двадцати одном золоченых балясинах. Над окошком по сторонам фрамуги, на стене для репейка в круглых рамах лепные.

Стульев березовых выкрашенных красками и вызолоченных, сиденья обиты голубою бомбою, числом двадцать четыре. Двенадцать стульев березовых, выкрашенных белою краскою и покрыты лаком, сиденья обиты черною кожею. По сторонам бюра двои кресла, обиты сиденья, спинки и локотники малиновым и зеленым рытым бархатом с золотом.

Бюро красного дерева, четвероугольное о восьми ножках с восемью выдвижными ящиками, у четырех замки путреные с ключами, а у четырех для выдвигания шишечки медные, о четырех откидных полах, для ног сверху доска в четырех штуках, оклеенных красным сафьяном (в четырех ящиках по чернильнице песошнице хрустальных четвероугольных с пробочкой).

Комода красного дерева с выдвижными четырьмя ящиками с медными скатами и личниками, замки путреные, оправлены медью и с кольцами медными.

Над нею картина написана на холстине, представляет старуху, которая прядет шерсть, и другие мущины и женщины в золоченой резной раме (картина худ. Ленен, находится в настоящее время в Ленинградском Гос. Эрмитаже).

На другой стороне зеркало: рама красного дерева, оправлена бронзой, сверху резной золоченой шпрендель, на нем вырезанные две птички, зеркало поставлено в золоченом того ж дерева станке на двух продолговатых ножках.

Позади зеркала окошко, а позади картины дверь светлая, рамы выкрашены мумией, о четырех стеклах каждая, в фрамугах по два стекла, задвижки и кольца оправлены медью, у дверей замок медной.

В нише шестнадцать мелких колон, деревянные, выбелены капители, полски и базики резные вызолоченные, под ними четыре тумбы деревянные, выбелены с резными золочеными репейками.

В библиотеке порталь деревянной с резьбою, раскрыт колерами и вызолочен, на нем репейки резные золоченые. Сверху карниза в впадинах расписано красками драпери разные золоченые с резными кисточками, вазиков деревянных поставлено на карнизе в впадинах побольше две, да поменьше четыре, выкрашены красками и вызолочены, на них резьба и по сторонам их маленькие репейки, а по углам большие два репья резные золоченые. В нишах между колон поставлено два пиадестала четвероугольных фальшивого белого сероватого мрамора, в филенках бусы на плитах таких же, на них поставлены статуи гипсовые, изображающие женщин, одна оправляет на себе платье, а другая держит в левой руке яблоко, в правой полочку, на плитах таких же гипсовых.

По углам поставлены два пиадестала красного дерева, при них кольца и повешены гирлянды деревянные резные золоченые, на пиадесталах по одному купидончику гипсовых сидящих на пнях и при них колчаны со стрелами.

Завес распашной голубого стамеду; за завесом два шкапа красного дерева запечатаны, петли и личинки медные, внутри бумагою голубою завешены, о шести стеклах каждой шкап. В впадине печь из красных изразцов выкрашена разными красками, заслонка и форточки латунные; на печке в впадине поставлена фигура гипсовая на пеньке гипсовом же. По сторонам печки два пиадестала деревянных, оклеены бумажками под мрамор красноватого с черными, белыми и желтыми жилками, на базах крапчатых поддоны о трех золоченых ножках. На них два жерандоля круглых деревянных на трех ножках с бараньими головками золоченые, сверху тарелки золоченые о шести трубках жестяных золоченых для свечь.

Из репетиционной дверь в сени к гостиному флигелю столярная одинакая, выбелена, при ней замок и кольцы медные с ключами.

Стол четвероугольный на четырех ножках, красного дерева с одной небольшою откидною полкою, с выдвижным ящиком, при нем два кольца и личинка медная с замком без ключа. Столик красного дерева на четырех ножках с одною откидною полкою без ящика. Стол круглый о четырех ножках красного дерева с опускными двумя полками.

Полуинтр красного дерева о четырех ножках, верхняя доска наклеена черным сафьяном, по краям тесней золотом на петлях, при нем выдвижной ящик с замком и два кольца с личинками медные, в ящике доска тож оклеена черным сафьяном, в нем чернильница и песошница медные сверху оклеена. Пуинтр небольшой четвероугольный на одной с лапками ножке красного дерева, верхняя доска на петлях подымается, а другая доска изнутри выдвигается.

Кресла театральные резные золоченые, сиденье, спинки и локотники обиты штофом по малиновой земле; травы покрыты холстом.

Шкаф четвероугольный красного дерева, дверцы створчатые, в них вместо стекол проволошные решетки, а изнутри оклеены китайскою шелковою материею, по белой земле разные цветы и птицы и ключ железной»[1].

---

[1] Н. А. 19. 1802 г. Мая. Опись, учиненная в селе Останкове главному дому с картинною галлереею и театром, имеющимся в них разным мебелям и уборам.

Приложение № 1.

РЕПЕРТУАР ТЕАТРА ШЕРЕМЕТЕВЫХ

№№	Название пьесы	Жанр	Композитор	Либреттист	Когда и на какой сцене шла у Шереметевых	В каких других театрах шла
			Французские оперы			
1	«Адемия или дикие»	Комич. оп.	Далейрак.	Перевод Левшина	После 1788 г. в Кускове и Москве	У Медокса в Гатчине
2	«Аннета и Любен»	» »	Блез	Фавар	После 1787 г. в Кускове	У Медокса 1793—1800
3	«Альцеста»	Серьез. оп.	Глюк / Раупах	Кальсабиджи, Люлли, Сумароков	1785—1791 готовилась	
4	«Альцидор»	» »	Дезед	Де-Шабани	1787—1789 готовилась	
5	«Башмаки Мордоре»	Комич. оп.	Дюни	Перев. с фр. Воробьевского	11 I—1779 г. в Кускове	
6	«Браки Самнитян»	» »	Гретри	Розьер	24/XI—1785 г. в Москве 30/VII—1787 г. в Кускове 25/IV—1797 г. в Останкине 7/V—1797 г. в Останкине	
7	«Говорящая картина»	» »	Гретри	Ансом, перевод Хилкова	I/VIII—1792 г. в Кускове	У Медокса 1789—1797 у Воронцова
8	«Дезертир»	» »	Монсиньи	Седен, перевод Воробьевского	7/II—1781 г. в Кускове и Москве	У Медокса 1799—1801 г. у Волконского
9	«Два охотника»	» »	Дюни	Ансом	В Кускове	У Медокса 1782—1805 г. СПБ. 1809. у Воронцова. у Гладкова

№№	Название пьесы	Жанр	Композитор	Либреттист	Когда и на какой сцене шла у Шереметевых	В каких других театрах шла
10	„Две сестры или хорошая приятельница“	„ „	Дезбросс	Делярибарбьер, перевод Вороблевского	28/VI—1779 г. в Кускове	
11	„Двое скупых“	„ „	Гретри	Фальбер, перевод Вороблевского		У Медюкса 1783—1800 г.
12	„Деревенский колдун“	Комич. оп.	Руссо	Руссо	В Москве, в Кускове 7/II—1779 г.	У Медюкса 1793—балет.
13	„Живописец, влюбленный в свою модель“	„ „	Дюни	Ансом, перевод Вороблевского		
14	„Жнецы“	„ „	Дюни	Фавар, перевод Вороблевского	В Кускове	
15	„Земира и Азор“	„ „	Гретри	Мармонтель, перевод Сушковой		У Медюкса 1782—1800
16	„Ифигения в Тавриде“	Серьез. оп.	Глюк	Гильярд	Готовилась 1786—1788	
17	„Колокольчик“	Комич. оп.	Дюни	Ансом	В Кускове, в Останкине	У Медюкса 1792—1794, с музыкой Канциани.
18	„Кузнец“	„ „	Филидор	Кетан и Ансом	В Кускове	У Медюкса 1785—1796. У Воронцова, с муз. Бюлана
19	„Лоретта“	„ „	Де-Меро	Мармонтель, перевод Вороблевского	В Кускове	У Медюкса 1802 с муз. Монсиньи
20	„Всего не предусмотришь“	„ „	Монсиньи		В Кускове	
21	„Люсиль“	„ „	Гретри	Мармонтель		У Хорвата
22	„Опыт дружбы“	„ „	Гретри	Фавар с Мармонтеля, перев. Вороблевского	29/VI—1779 г. в Москве	

№№	Название пьесы	Жанр	Композитор	Либреттист	Когда и на какой сцене шла у Шереметевых	В каких других театрах шла
23	„Инеста при дворе“	Комич. оп.	Дюни	Фавар	В Кускове	
24	„Прекрасная Арсена“	„ „	Монсиньи	Фавар	В Кускове	У Медюкса 1802—1894, у Горих-востова
25	„Цанург“	„ „	Гретри	М. М.	Готовилась 1785—1786 г. I/VIII—1792 г. в Кускове	
26	„Роза и Колас“	„ „	Гретри	Седен		У Медюкса 1784—1794
27	„Ля Розьер“	„ „		Фавар	В Кускове	
28	„Ричард Львиное сердце“	Комич. оп.	Гретри	Седен	Готовилась 1785—1787	
29	„Севильский цирюльник“	„ „	Паизиелло	Бомарше, пер. Попова	Готовилась в 1785 г.	У Воронцова, у Медюкса в 1797—1802
30	„Три султанши“	„ „		Фавар	Готовились в Останкине	У Медюкса 1784—1801 СПБ. 1793
31	„Три откупщика“	„ „	Дезед	Монвель, пер. Воробьевского	4/VIII—1784 в Москве	
32	„Томирис — царица Мазагетов“			Данкур	Готовилась 1791—1792 г.	
33	„Царица Голкондская“	„ „	Монсиньи	Седен	10/XII—1786 г. в Кускове	
34	„Кефал и Прокрис“	„ „	Гретри	Данкур Сумароков		В СПБ. 1764
35	„Черевики“	„ „	Дюни	Седен		У Медюкса 1786—1791 с муз. Стабингера
36	„Эхо и Нарцисс“		Глюк		В 1791 г. в Кускове	

№№	Название пьесы	Жанр	Композитор	Либреттист	Когда и на какой сцене шла у Шереметевых	В каких других театрах шла
			Итальянские оперы			
1	„Арлекин дикой"	Комич. оп.		Десентфуа		У Медокса в 1790 г.
2	„Александр в Индии"			Метастазио	Готовилась в 1787—1792 г.	СПБ. 1756 г.
3	„Атис"		Пиччини	Пер. Левшина	Готовилась в 1785–1788	
4	„Венецианская ярмарка"	„ „	Кандиани		В Кускове, Москве	У Медокса 1795—1804 г.
5	„Данаиды"	Серьезная опера	Сальери		Июль 1787 г.	
6	„Два Сильфа"	Комич. оп.	Десожьер		I VIII—1792 г. в Кускове и 1794 в Останкине	
7	„Добрая дочка" (девка добрая)	„ „	Пиччини	Гольдони, перев. П. Л.	1782 в Кускове	
8	„Две невесты"	Комич. оп.	Чимароза			У Медокса 1799 г.
9	„Дидона"	„ оп.	Пиччини		Готовилась 1787—1792 г.	
10	„Диана и Эндимион"	„ оп.	Пиччини		Готовилась 1788—1791 г.	
11	„Мнимый философ"	Комич. оп.		Седен		У Медокса 1793—1799 г. „Два философа"
12	„Инфанта Заморы"	„ „	Паизиелло	Фрамери	В декабре 1784 г. в Кускове, Москве	
13	„Колония или новое селение"	„ „	Саччини		5/XI—1780 г. в Москве	
14	„Ложный лорд"	„ „	Пиччини	Пиччини (сын)	После 1785 г. в Москве	
15	„Нина или сумасшедшая от любви"	„ „	Паизиелло / Далейрак	М. Д. В. Марсольер	1786—1792 г. в Кускове, в Москве	У Медокса 1797—1799, СПБ. 1782, 1796, 1804, у Есипова, у Долгорукова

№№	Название пьесы	Жанр	Композитор	Либреттист	Когда и на какой сцене шла у Шереметевых	В каких других театрах шла
16	„Притворная любовница“	„ „	Паизиелло	Пер. Голенищева-Кутузова	В Кускове	У Медокса 1787—1805, у Воронцова
17	„Рено и Армида“	„ „	Саччини		В Кускове 1788—1792	
18	„Ринальдо“		Сарти			
19	„Роллан“	Комич. оп.	Пиччини	Пер. Иван Вин с Мармонтеля	Готовилась в 1788—1789 г.	
20	„Трубочист“ (князь трубочист)	„ „	Портогалло	Перев. с итальян. Дмитревск.		У Медокса 1783—1789

Русские оперы

1	„Анюта“	Комич. оп.	Фомин	Попов		в СПБ.
2	„Бочар“	„ „	Фомин	Вольн. перевод Геншя		У Медокса 1783—1805, у Воронцова
3	„Взятие Измаила“	Героич. опера	Козловский	П.-Потемкин	22/VII—1795 г. в Останкине	
4	„Мельник, колдун, обманщик и сват“	Комич. оп.	Фомин	Аблесимов		У Медокса 1782—1805, у Воронцова
5	„Несчастье от кареты“	„ „	Паскевич	Княжнин		У Медокса 1782—1800, у Воронцова, у Вольконштейна
6	„Новогородский богатырь Боеславич“	„ „	Фомин	Екатерина II	В Кускове	
7	„Нимфа Кусковская“	„ „			1782 г. в Кускове	
8	Тщетная ревность или перевозчик Кусковский“	„ „	Пуньяни	В. Колычев	Лето 1780 г. в Кускове	

№	Название пьесы	Жанр	Композитор	Либреттист	Когда и на какой сцене шла у Шереметевых	В каких других театрах шла
9	„Садовник Кусковский"	„ „	Керцелли	В. Колычев	Лето 1780 г. в Кускове	
10	Разлука или отъезд псовой охоты"	„ „			29 VI 1785 г.	
11	„Розана и Любим"	„ „	Керцелли	Николев	В Кускове	У Медокса 1778—1800, у Воронцова
12	„С.-Петербургский гостиный двор"	„ „	Матинский	Матинский	После 1791 г.	У Медокса 1783—1801, у Якужинского
13	„Февей"	„ „	Паскевич	Екатерина II	1786 г. в Кускове, Москве	СПБ. Эрмитаж 1786
14	„Семик или гулянье в Марьиной роще"	Дивертисмент	Аблец, Глушковский и Давыдов и др.		1817 г. в Останкине	

Неизвестные оперы

1	„Маскарад"	оп.			В Москве	У Медокса, у Хорвата
2	„Тига"	оп.				У Медокса
3	„Клеопатра"	оп.	Чимароза			
4	„Пигмалион"	оп.			Готовилась 1792	У Медокса
	Павел и Виргиния	оп.				1803 г. в сочин. В. Майкова

КОМЕДИИ

№ №	Название пьесы	Автор	Когда шла у Шереметева	В каких других театрах шла
1	„Важной"	Де-Брюис перевод Вороблевского	После 1775 г.	
2	„Вечеринки по моде"		В СПБ. 1766 г.	
3	„Женившийся философ или стыдливый муж"	Нерико-Детуш	I/II—1765 г. в СПБ.	
4	„Задумчивой"	Реньяр, перевод Лукин		
5	„Зенеида"	Каюзак Реньяр	в СПБ. 1766	В СПБ. 1745 г.
6	„Игрок"	Кропотов	в Москве	У Меддокса 1782—1798 г.
7	„Коварная или обман на обман"		в Москве	У Меддокса 1795—1800 г., у Воронцова
8	„Лжемудрец"	Вора	в Москве	
9	„Лебедянская ярмарка или обращенный мизантроп"	Копьев П. А.	После 1794 г. в Кускове	У Меддокса 1795—1801 г.
10	„Любовник-сочинитель и слуга"	Храповицкий	в Москве	
11	„Нанина или побежденное предрассуждение"	Вольтер, перевод Павлова	в Москве	У Меддокса 1790—1793, у Воронцова в СПБ. 1790 г.
12	„Нерешительный выбор"	Детуш	1793 г. лето в Кускове	
13	„Необитаемый остров"	Вольн. перевод с Метастазио и ком. Кольмта	в Москве	У Меддокса 1782—1783 г., у Гладкова, у Каменского
14	„Обольщенный"	Екатерина II		
15	„Обманщик"	Екатерина II	в Кускове	У Меддокса 1786—1787 гг.
16	„Оракул"	Сент-Фуа	I/VIII 1792 г. в Кускове	У Меддокса 1803, у Волькенштейна
17	„Подражатель"	Соч. в Дмитрове, Чулков	в Кускове	У Меддокса в 1783 г.
18	„Преступник от игры или братом проданная сестра"	Ефимьев	в Москве	У Меддокса в 1790—1805 г., у Воронцова в в СПБ. 1788 г.
19	„Пателен-стряпчий"	Де Брюис, перевод Вороблевского		У Воронцова
20	„Счастливая мещанка"			
21	„Фанфан и Колас или крестные братья"	Бонуар	После 1785 г. в Кускове	У Меддокса в 1802 г.
22	„Французы в Лондоне"	Буасси, перевод Вельяшевой-Волынцевой		У Воронцова
23	„Честное слово"	Шпис, перевод Малиновского	в Москве 1795 г.	У Меддокса 1792—1805, у Воронцова в СПБ 1792—1805

№№ п.п.	Название балета	Автор	Когда и где шел у Шереметевых	Где шел в других театрах
1	„Американский балет или побежденные людоеды"	Соломони	В Кускове, готов. в Останкине	У Медокса 1799—1800
2	„Ванюша"		В Кускове, готов. в Останкине	
3	„Гишпанский"		В Кускове	
4	„Дафнис"			
5	„Инесса де Кастро"	Чианфанелли	I/VIII—1792 в Кускове	В СПБ 1802
6	„Купидон с веревочкой"		В Кускове, готов. в Останкине	
7	„Купидон с гирляндой"		В Кускове, готов. в Останкине	
8	„Маврин"		В Москве	
9	„Медея и Язон"	Соломони по Новерру	После 1790 г. в Кускове, готов. в 1796. в Останкине	
10	„Морская пристань"	Соломони	В Кускове	
11	„Тирсис"		Готов. в Останкине	
12	„Турецкой балет"	Чианфанелли	Готов. в Останкине	У Медокса 1799 1800 Соломони.
13	„Три богини-совместницы"	Соломони		У Медокса 1799 г.
14	„Телемак"	Гардель	После 1790	
15	„Честный вор"	Соломони	1788 в Москве	
16	„Диана и Эндимион"	Морелли		1774 у Медокса
17	„Амур и Психея"	Ленин		СПБ 1796

Крепостные певчие у Шереметева в 1775—1808 гг.

1. Андреев Яков.
2. Бахаревской Иван — альт.
3. Безсалов Демид.
4. Беликов Емельян.
5. Бирюков Василий.
6. Божко Григорий — дискант.
7. Божко Павел.
8. Божко Петр.
9. Бражкин Федор.
10. Бубликов Иван — 2-й бас.
11. Бубликов Яков.
12. Будыканов Семен — альт.
13. Бугаев Савва — дискант.
14. Бутенков Иван — дискант.
15. Воробьев Василий.
16. Воскобойников Пантелей — альт.
17. Воскобойников Константин.
18. Гопопенко Степан — бас.
19. Голяновский Николай — 2-й бас.
20. Горбачев Алексей — дискант.
21. Гребенщиков Василий.
22. Гуслитенко Иван — тенор.
23. Жидков Григорий.
24. Зайцев Петр — альт.
25. Зозин Павел — альт.
26. Калашников Иван — тенор.
27. Капустин Николай — тенор.
28. Кириченков Алексей — тенор.
29. Котенков Тимофей — альт.
30. Кровьянский Иван.
31. Краснопольский Гавриил.
32. Кузьменков Иван.
33. Лазаренко Григорий.
34. Лазаренко Петр.
35. Лебединский Григорий.
36. Левенщенков Данила — альт.
37. Литвиненко Моисей — тенор.
38. Ломакин Алексей.
39. Ломакин Василий.
40. Маленков Федор.
41. Мамонтов Григорий — регент.
42. Некравцев Иван.
43. Отцовской Яков — дискант.
44. Пархомов Петр — бас.
45. Погребеня Андрей.
46. Пономарев Яков.
47. Порожной Петр — дискант.
48. Прибиндайлов Степан.
49. Присаденко Борис — дискант.
50. Проконенко Василий.
51. Пшеничников Пантелей — дискант.
52. Роменко Яким.
53. Рудаев Андрей.
54. Сидоренко Алексей.
55. Скорбаченко Григорий.
56. Скрыпников Афанасий — альт.
57. Скрыпкин Степан — дискант.
58. Соболев Сидор — альт.
59. Стронов Степан — дискант.
60. Сухопвойлов Иван.
61. Таранов Захар.
62. Трофимов Трифон — альт.
63. Трубачевской Тихон — 2-й бас.
64. Устиновский Семен — 1-й бас.
65. Хорошевский Павел.
66. Храповецкий Игнат — дискант.
67. Цимбалистов Дмитрий — альт.
68. Чудновцев Василий — альт.
69. Шановалов Дементий.
70. Шапошников Василий.
71. Шафранов Тимофей.
72. Шевченко Василий — дискант.
73. Яковлев Андрей.
74. Ямпольский Павел — 2-й бас.

Крепостные актеры у Шереметева в 1775—1808 гг.

1. Александров Алексей.
2. Байдуров Григорий — он же певчий.
3. Байдуров Антон — певчий дискант.
4. Беденков Тимофей.
5. Безоаров Семен.
6. Божко Федор — певчий 2-й тенор.
7. Гламаздин Алексей — певчий 2-й тенор.
8. Головцов Ефим.
9. Дегтярев Степан — певчий.
10. Дегтярев Евдоким — певчий альт.
11. Добрецкой Иван.
12. Драченов Гавриил — певчий 2-й бас.
13. Дырденко Иван — певчий.
14. Жуков Василий — певчий.
15. Кирющенко Петр — певчий.
16. Кирющенко Николай — певчий.
17. Кирющенко Федор — певчий 1-й бас.
18. Кохановский Григорий — певчий 1-й тенор.
19. Кривошеев Иван — певчий 1-й бас.
20. Малина Иван — певчий.
21. Марченко Василий — певчий 1-й тенор.
22. Минаев Степан.
23. Николинский Иван — певчий 1-й бас.
24. Новиков Андрей — певчий 1-й тенор.
25. Ноздрев Петр.
26. Петров Петр.
27. Подорожко Яков — певчий.
28. Птицников Илья — певчий 2-й тенор.
29. Розмарень Николай — певчий.
30. Розмарень Федор.
31. Роменков Яким.
32. Сапников Егор.
33. Скворцов Семен.
34. Смагин Петр.
35. Травин Федор.
36. Чалой Федор — певчий тенор.
37. Черников Дмитрий.

38. Чистов Иван.
39. Чухнов Андрей.
40. Ямпольский Григорий — певчий 2-й бас.

Актрисы:

1. Алексеенкова Авдотья.
2. Алексинская Акулина.
3. Алексинская Ульяна.
4. Беденкова Татьяна.
5. Белая Мария.
6. Беляева Евдокия.
7. Березенкова Домна.
8. Буянова Анна (Изумрудова).
9. Дехтярева Стефанида.
10. Дудкина Акулина.
11. Екимова Анна.
12. Калмыкова Ирина.
13. Ковалева Прасковья (Жемчугова).
14. Коршунова Дарья.
15. Маева Анна.
16. Михайлова Евдокия.
17. Мукосина Стефанида.
18. Овсянникова Евдокия.
19. Селезнева Арина.
20. Ситова Арина (Хрусталева).
21. Урузова Фекла (Бирюзова).
22. Шемаева Алена.
23. Шлыкова Афимья.
24. Черкасова Мария.

Крепостные танцовщицы у Шереметева в 1775—1803 гг.

1. Алферова Марфа.
2. Андреева Анна.
3. Андреева Екатерина.
4. Ашарина Афимья.
5. Востротина Аграфена.
6. Востротина Анна.
7. Востротина Екатерина.
8. Данилова Анна.
9. Дорошенкова Матрена.
10. Жаркая Алена.
11. Жукова Матрена (Большая).
12. Жукова Матрена (Меньшая).
13. Казакова Алена.
14. Калмыкова Прасковья.
15. Ковалева Матрена (Жемчугова).
16. Кочедыкова Авдотья (Аметистова).
17. Кучерявская Надежда.
18. Непорошина.
19. Птишникова Марфа.
20. Романова Настасья.
21. Сашникова Авдотья.
22. Ситова Прасковья.
23. Ситова Арина (Хрусталева).
24. Спаселихина Анна.
25. Стеблева Анна.
26. Тюрина.
27. Урузова Мавра (Бирюзова).
28. Цимбалистова Надежда.
29. Чугунова Матрена.
30. Чернихина Авдотья.
31. Четверикова Авдотья.
32. Шамина Мария.
32. Шамина Матрена.
34. Шемаева Аксинья.
35. Шемаева Арина.
36. Шлыкова Татьяна (Гранатова).

Крепостные танцовщики у Шереметева в 1775—1808 гг.

1. Арнаутов Семен.
2. Белой Алексей.
3. Бронников Лупп.
4. Воробьев Василий.
5. Востротин Алексей.
6. Вощин Иван (Надеждин).
7. Гаврилов Алексей.
8. Головцов Алексей.
9. Горшков Илья.
10. Головцов Кирилл.
11. Губанов Петр.
12. Гусев Степан.
13. Деулин Кузьма (Сердоликов).
14. Жуков Андрей (Кремнев).
15. Костромин Федор.
16. Кочегаров Василий.
17. Надеждин Иван (Яшмов).
18. Перелевшин Илья.
19. Пешников Роман (Корольков).
20. Пешников Яков.
21. Сашников Илья.
22. Серов Николай (Мраморов).
23. Скотников Александр.
24. Тихомиров Яков.
25. Чернихин Степан.
26. Чернихин Яков.
27. Чумаков Филипп.
28. Чухнов Михаил.
29. Шемаев Алексей.
30. Шлыков Гавриил.
31. Шкуркин Борис.

Приложение № 6.

При отъезде Е. С. графа государя в С.-ПБ по данным ему ж Петру Петрову повелениям за исполнением по оным осталось к исполнению.

1-е Ноху о продаже больших фортепьяно за 1 000 рублей, а не менее.

2-е Ему ж о продаже средних фортепьян за 400 рублей.

3-е Ему ж о продаже маленьких от девушек клавикортов за 180 рублей, а не меньше.

4-е Ему продать орган с фортепьяном за 800 рублей.

5-е О учении музыкантских учеников у кого оные имеются и о подавании от мастеров Петру Петрову билетов, а в небытность его Аганову или Смирнову.

6-е Оркестру делать репетиции концертам три раза в неделю и помещать в оных всех учеников и оркестром дирижировать Ивану Владимирову и подавать рапорты.

7-е Духовую музыку музыканту-гобоисту немцу с протчими проходить по 2 раза в неделю.

8-е Старые роли от опер музыканту Михайле Хренову с актерами вверху проходить три раза в неделю по ролям.

9-е О хождении Божкову к девушкам в верх и обучать при Арине Антоновой старые оперы, дуэты и арии, которые у них есть.

10-е Илье Птицынкову ходить в певческую и обучаться у Божкова сольфеджи и певческим концертам.

11-е Старые оперы и комедии по ролям Николаю Нестерову с актерами проходить по 3 раза в неделю и рапортовать Петру Петрову, а в отлучку его Аганову или Смирнову и о доставлении оных рапортов Никите Александрову.

12-е О приговорении строильщика для настраивания фортепьянов по одному разу в неделю. Оной приговорен и фортепьяно настраивает и платится по 2 рубля за раз, а в месяц причитается 8 рублей. Оную сумму платить из театральной суммы и те инструменты имеются в Москве.

13-е О бытии при учении и репетиции балетов Василию Воробьевскому и Николаю Кирюшенкову.

15-е Танцовщику Козме Сердолинкову танцовщиков и танцовщиц балетам учить всякой день».

А. Аганов. Петр Петров.[1]

Приложение № 7.

«Из танцовщиков и танцовщиц в бытность в Останкове некоторые с начала осени были больны да и по городу больных было множество. Лекарями замечено, что болезни, а более лихорадки происходили от бывших не в свое время жаров, а теперь находятца все здоровы чтож следует до житья их — живут не тесно, токмо танцовщицы помещены в нижних покоях несколько сыры, а особливо в тех, которыя пришлись к улице и на Север, неугодноль указать часть перевести в верхния покои, которые теперь находятца праздныя, что касаетца до пищи их: — те, которыя по милости вашего сиятельства получают застольное довольны и жалобы по спросам на худой отпуск нет, а протчие ж стол имеют общий из положенных им дачь, а капусту для щей покупают и покупаетца по неурожаю не очень дешево; не соизволите ль указать на капусту пожаловать определить танцовщицам по три деньги на день, каждой и составит по 45 коп. в месяц, а в год 5 р. 40 к. да на постное масло по 1 р. 60 к. и в артели оным числом будут весьма довольны. Надзирательницам о порядочном за ними смотрении часть подтверждаетца.

Танцовщикам как уже все теперь повыросли и не ребята не соизволите ль указать определить такую ж пропорцию.

---

[1] П. А. 90 а, 1796.

Всходственность повеления вашего сиятельства танцовщикам и танцовщицам учитца танцовать три дни в неделю сказано и назначены дни понедельник, среда и суббота, что непременно исполнятца будет.»

Отписка А. Аганова.[1]

Приложение № 8.

«РАПОРТ О БОЛЬНЫХ ЛЮДЯХ В с. ОСТАНКОВЕ И В МОСКОВСКОМ ДОМЕ с 25 августа по 1 сентября 1798 г.»[2]

В Московском доме в больнице

Музыкант Осип Головцов 16 дней. — Слаб. лихорадкою.
Музыкант Иван Бизяев 16 дней. — Выздоровел — лихорадкою.

В своих домах

Певчего Марченкова сын — 16 дней, легче — жабою.
Танцовщица Анна Вострогина 13 дней, трудна — лихорадкою.
Танцовщица Мавра Бирюзова 9 дней, легче — лихорадкою.

В Останкове

Танцовщик Иван Якимов 20 дней, легче — колотьем в груди.
Музыкант Федор Никитин 10 дней выздоровел, лихорадкою.
Музыкант Иван Елизаров 11 дней слаб — лихорадкою.
Танцовщик Алексей Белой 11 дней слаб — лихорадкою.
Музыкант Илья Метлин. 8 дней, очень слаб — лихорадкою.
Танцовщик Иван Надеждин 7 дней, легче, лихорадкою.

Приложение № 9.

РЕЕСТР НА ВЫДАЧУ ЖАЛОВАНИЯ ПЕВЧИМ в 1795 г.[3]

1	Григорий Ямпольский	7 руб.	
2	Иван Кривошеев	12 „	
3	Иван Дырденков	4 „	
4	Степан Дегтярев	15 „	
5	Федор Божков	10 „	
6	Василий Марченков	7 „	
7	Федор Чалой	4 „	
8	Иван Бахарев	4 „	
9	Евдоким Дехтярев	4 „	
10	Алексей Гламаздин	4 „	
11	Николай Псаломщик	4 „	
12	Иван Бутенков	4 „	
13	Петр Божков	4 „	
14	Петр Зайцев	4 руб.	
15	Василий Проконенков	4 „	
16	Василий Шапошников	4 „	
17	Алексей Сидоренков	4 „	
18	Василий Гребенщиков	4 „	
19	Захар Таранов	4 „	
20	Тимофей Пшеничный	4 „	
21	Алексей Горбачев	4 „	
22	Василий Воробьев	4 „	
23	Дементий Шановалов	4 „	
	Всего	123 руб.	

ТАНЦОВЩИКАМ:

1	Василию Воробьеву	100 руб.	
2	Кузьме Сердоликову	600 „	
3	Ивану Надеждину	15 „	
4	Николаю Серову	15 „	
5	Андрею Жукову	8 „	
6	Борису Шкурину	6 „	
7	Алексею Головцову	6 „	
8	Семену Арнаутову	6 руб.	
9	Роману Корольков	6 „	
10	Степану Гусеву	6 „	
11	Степану Чернихину	6 „	
12	Якову Пешникову	6 „	
13	Якову Тихомирову	6 „	
14	Филиппу Чумакову	6 „	

[1] Н. А. 27, стр. 113—114. 1797 г. 2 XI.
[2] Н. А. 90а, 1796.
[3] Н. А. 1051, повеление от 8/XI 1795 № 255.

15 Алексею Гаврилову . .	6 руб.	18 Лушу Бронникову . . .	6 руб.
16 Алексею Шемаеву . . .	6 „	19 Петру Губанову	6 „
17 Михайле Чухнову . . .	6 „	Итого. . . .	282 руб.

ТАНЦОВЩИЦАМ:

1 Татьяне Гранатовой . .	25 руб.	11 Марфе Алферовой . . .	6 руб.
2 Мавре Бирюзовой . . .	12 „	12 Аксинье Ашариной . .	6 „
3 Авдотье Аметистовой .	20 „	13 Марфе Итишниковой . .	6 „
4 Прасковье Калмыковой .	15 „	14 Аграфене Вострогиной .	6 „
5 Алене Казаковой	15 „	15 Василисе Чечевицыной .	6 „
6 Надежде Кучерявой . .	10 „	16 Прасковье Ситовой . . .	6 „
7 Арине Хрусталевой . .	12 „	17 Аксинье Шемаевой . .	6 „
8 Анне Андреевой	6 „		
9 Катерине Андреевой . .	6 „		
10 Арине Шемаевой . . .	6 „	Итого . . .	169 руб.

РЕЕСТР НА ВЫДАЧУ ЖАЛОВАНИЯ НА 1802 ГОД (ОБЩАЯ ВЫПЛАТА И ЖАЛОВАНЬЯ И ЗА ПРИПАСЫ):[1]

1 Мейер	1.80 руб.	(1-я скрипка)
2 Петр Калмыков	192 р. 86 к.	и капельмейстер
3 Иван Володимиров	87 „	
4 Семен Усачев	92 „	(2-я скрип.)
5 Кузьма Четвериков	87 „	(контрабас)
6 Михайла Фатуев	87 „	(виолончель)
7 Михайла Хренов	86 „	(альт)
8 Тимофей Демченков	84 „	
9 Алексей Серой	82 „	(кларнет)
10 Осип Долгоносов	82 „	(контрабас)
11 Матвей Ермаков	82 „	(волторна)
12 Василий Зайцев	82 „	(гобоист)
13 Алексей Якимо	80 „	(литавры)
14 Василий Барабкин	80 „	
15 Федор Никитин	79 „	
16 Дмитрий Стрехвалов	79 „	
17 Илья Метлин	79 „	
18 Фацинус	1225 „	
19 Гаврила Рыбаков	161 „	(флейтист)
20 Василий Бизяев	197 „	(скрипка)
21 Федор Рыбаков	89 „	(волторна)
22 Егор Рымарев	87 „	
23 Павел Манбетов	87 „	(волторна)
24 Григорий Гусев	84 „	
25 Николай Ковалев	82 „	(скрип. 1-я)
26 Петр Башенской	82 „	
27 Сафрон Лопатин	82 „	(фагот)
28 Василий Четвериков	82 „	(фагот)
29 Иван Сапшиков	80 „	(флейта)
30 Василий Дорошенков	80 „	(трубач)
31 Никита Чухнов	80 „	(виолончель)
32 Петр Ишюшев	79 „	
33 Осип Головцев	79 „	
34 Илья Горшков	79 „	
35 Степан Дехтярев	177 р. 70 к	(капельмейстер)
36 Ученикам Ивану Синицину	70 р. 50 к.	
37 Алексею Шорину	70 р. 50 к.	

РЕЕСТР НА ВЫДАЧУ ЖАЛОВАНЬЯ ПЕВЧИМ ЗА 1808 год[1]

Певчие большие

1	Иван Николасенков	— жалованье	64	р.	за припасы	— 60,	на платье	33	р.	— 152 р.
2	Иван Кривошеев	„	42	„	„	„	60 „	„	40	„ — 142 р.
							жене —		51	„ 193 „
3	Василий Ломакин	„	12	„	„	„	60,	на платье	40	„ — 112 „
4	Григорий Лазаренко	„	12	„	„	„	60 „	„	40	„ — 112 „
5	Клементий Шановалов	„	12	„	„	„	60 „	„	40	„ — 112 „
6	Григорий Лебединский	„	12	„	„	„	60 „	„	40	„ — 112 „
7	Павел Хорошевский	„	12	„	„	„	60 „	„	40	„ — 112 „
8	Иван Бахарев	„	12	„	„	„	60 „	„	40	„ — 112 „
9	Яков Пономарев	„	12	„	„	„	60 „	„	40	„ — 112 „
10	Федор Бровкин	„	12	„	„	„	60 „	„	40	„ — 112 „
11	Тимофей Шафранов	„	12	„	„	„	60 „	„	40	„ — 112 „
12	Яков Бубликов	„	12	„	„	„	60 „	„	40	„ — 112 „

Певчие маленькие

13	Андрей Яковлев	— жалованье	10	р.	80 к.	припасы	55 —	20	платье	40 р. — 106 р.
14	Павел Божков		10	—	80 к.	„	55 —	20	„	29 „ — 95 „
15	Емельян Беляков		10	„	80 „	„	55 —	20	„	29 „ — 95 „
16	Яков Андреев		10	„	80 „	„	55 —	20	„	29 „ — 95 „
17	Григорий Жидков		10	„	80 „	„	55 —	20	„	29 „ — 95 „
18	Иван Кузьменков		10	„	80 „	„	55 —	20	„	29 „ — 95 „
19	Константин Воскобойников		10	„	80 „	„	55 —	20	„	29 „ — 95 „
20	Иван Кровьянский		10	„	80 „	„	55 —	20	„	29 „ — 95 „
21	Демид Бессалов		10	„	80 „	„	55 —	20	„	29 „ — 95 „
22	Андрей Погребеня		10	„	80 „	„	55 —	20	„	29 „ — 95 „
23	Андрей Рудаев		10	„	80 „	„	55 —	20	„	29 „ — 95 „
24	Алексей Ломакин		10	„	80 „	„	55 —	20	„	29 „ — 95 „
25	Федор Маленков		12	р.		„	42 р.		„	20 р.
26	Яков Ревенков		12	„		„	42 „		„	20 „
27	Григорий Скоробаченков		12	„		„	42 „		„	20 „
28	Степан Прибидайлов		12	„		„	42 „		„	20 „
29	Петр Лазаренков		12	„		„	42 „		„	20 „
30	Иван Сухонвайлов		12	„		„	42 „		„	20 „
31	Василий Бирюков		12	„		„	42 „		„	20 „

Итого . . . . 3195 р.

а с прибавкою составлять будет в год 3482 руб. 40 коп.

Приложение № 10.

Наставление Василию Вороблевскому

По отъезде моем из Москвы в дальние мои деревни иметь тебе надзирание над оставшимися в Москве девицами и невчими, танцовщиками и музыкантами и поступать по нижеследующим пунктам.

1. Оставляются здесь многие девушки под присмотром приставленной к ним женщины Катерины Сысоевой, которых всех перевести из нижних в верхние комнаты и об них тебе осведомляться всякой день все ли здоровы и в хорошем ли порядке, а иногда и самому в их жилища войти и осмотреть, чисты ли их покои, временами же и жене твоей к ним приходить наведываться о их состоянии. Внизу дверь запереть и так, чтобы ходу никого к девушкам не было, как через верх.

2. Устинью, Домну, Акулину, Ульяну и Смагина в положенные дни заставлять учиться музыке у г. Солици, при чем наблюдать, чтобы учились

[1] П. А. № 220.

они прилежно и чтоб время напрасно не протекало, а Степану Дехтяреву учить прочих девушек, которые уже начали учиться, если же леность, нерадение и непереимание в ученьи окажутся, то таковых наказывать, ставя на колени, сажать на хлеб и на воду и о малейших проступках мене уведомить.

3. Якова Байкова и Василия Литвинова заставлять учиться у г. Калеви. В назначенные им четыре дни и смотреть чтобы ученье шло с успехом.

4. Все певчие поручаются в твое общее с баснстом Григорием Мамонтовым смотрение, почему объявить им всем волю мою, чтоб без позволенья вашего ни один их них не смел ходить со двора за какими б нуждами ни было, а должны всякий раз сказаться вам. А Кохановскому и Ямпольскому велеть ходить казаться по два раза в день, для чего наведываться о состоянии их всякий день в полдень и ввечеру.

5. В хорошие дни, т. е. теплые, но не в учебные, позволяется посылать девушек прогуливаться по просторным улицам под присмотром их женщины.

6. Степану Дехтяреву стараться маленьких новых девушек выучить русским песни, чтоб могли петь оные песни под гуслями.

7. Танцовщицам и танцовщикам учиться в репетиционной комнате у г. Соломони и Козелли.

8. Музыкантам всем всегда играть в их комнате с Феером симфонии и концерты в положенные по утрам часы, а после обеда мастерам учить своих учеников.

9. За всеми оными людьми иметь тебе крепкое смотрение, чтобы все мужчины, как то певчие, актеры, танцовщики и музыканты без спросу твоего из дому никуда не ходили и чтобы все было тихо и смирно, а если который отлучится без твоего спросу, таковых, смотря по достоинству, наказывать и об них отписываться ко мне и обо всем чтоб тебе рапортовал надзиратель их Быков каждое утро, когда же тебе самому не достает времени осмотреть все ли дома, тогда можешь послать Быкова, а в случае нужды — лакея.

10. Гардеробу театральную всю приказать перечистить — мужскую Быкову, женскую — Александре Николинской, Марье Кирюшенковой с девками Александрой и Пелагеей и по описи положить в сундуки, если ж не будет доставать сундуков, то приказать купить новые сундуки или лубяные коробы и уложить так, чтоб по возвращении, положа на повозки, можно бы было перевезти в Кусково.

11. Все платья пересмотреть с Быковым по старой описи все ли цело, если ж чего не явится по описи, то в ней отмечать, а что вновь прибавилось, то вписать как в старую, так и в новую опись. Все оное заготовить так, чтоб в тот же день перевезти туда, когда я куда прикажу.

12. По окончании пересмотра всего платья по старой описи велеть Семену Скворцову с старой перешисать две новые сходные описи, из коих одну отдать Никите Александрову, а другую Быкову.

13. Господину Лапину стараться продолжать учить девушек начатую комедию «Оракул» и оперу «Несчастье от кареты», также и другие пьесы как старые, так и вновь роздашные проходить с актерами, как-то Смагиным, Кривошеевым и прочая.

14. О учении и поведении всех сих вверенных тебе людей рапортовать мени каждую неделю дважды и не нанадая, а в самой истине.

15. Сие мое приказание при собрании всех прочитать и подтвердить, чтобы никто не осмеливался из моих приказаний когда выйдя. Будьте уверены, что никакое преступление воли моей даром не пройдет. Москва 29 дня 1790 года».

Василью Воробьевскому. По отъезде Петра Петрова из Останкова иметь тебе смотрение за оставшими людьми; т. е. музыкантами, танцовщиками, актерами, певчими, лакеями, столяры, портные и башмашники чтоб всякой по своей должности и науке исполнял бы, были б дома и никуда не отпущать разве кому необходимая нужда; приказать надзирателям и командирам тебе рапортовать поутру и ввечеру все ли дома или кто куда отлучился, а сверх одного тебе самому ходить временно в их квартиры

смотрель чтоб никому не было и соблюдена была бы благопристойность, и о состоянии меня рапортовать.

Повеление № 189. 1795 г. Книга повелений[1].

Кузьме сказать чтоб по утрам проходил школы, а после обеда балеты со всеми, а школы проходе с мальчиками, а после с девицами.

Кузьме от меня сказать чтоб он никак не шалил. Написано рукою Е. С.

P. S. Музыкантам, танцовщикам приказать к себе являться на смотр поутру и ввечеру[2]

Алексею Аганову и Петру Петрову.

Приказав к себе танцовщика Воробьева и сказать ему от меня, что его бесчутство упущается в последний раз, а если впредь сделает, то никаких извинений не приму, а прямо отошлю к Семенову с тем как негодного человека, жалованье его приказать отдавать отцу и матери, а ему в руки не отдавать, а за платье деньги, когда будет приходить время выдавать докладывать мне равно и о жалованье.

А Кузьме сказать чтоб брашпица и дратца остерегался и впред бы не доходя до оного объявлять Петру Петрову, а ежебытность его другому командиру.

А дядьке Смагину сказать, чтоб ченчик снял и командовал бы хорошенько, а то я выкину вон[3].

Книга Повелений 1795 г. 16/IX. № 212.

Приложение № 11

ЗА ШТАТОМ ОСТАВШИЕСЯ ДЕУШКИ, КОИМ ДАЕТСЯ СВОБОДА В ВЫХОДЕ ЗАМУЖ» (ПО УСМОТРЕНИЮ ГРАФА!)

Актрисы:	Ныне стоит содержание	Сумма в приданое
Арина Калмыкова	131 руб. 64¾ коп.	800 руб.
Анна Буланова . .	341 „ 64¾ „	5.000 „
Фекла Урузова . .	91 „ 64¾ „	300 „
Матрена Ковалева	101 „ 64¾ „	500 „
Устинья Кучеряевикова	61 „ 30¾ „	100 „
Домна Березенкова	56 „ 64¾ „	100 „
Марья Белова . .	53 „ 30¾ „	
Танцовщицы:		
Марфа Урузова. .	63 „ 64¾ „	300 „
Катерина Востротина	76 „ 64¾ „	300 „
Авдотья Кочедыкова	91 „ 64¾ „	300 „
Анна Вострогина	59 „ 30¾ „	100 „
Арина Ситова . .	59 „ 30¾ „	100 „
Марфа Алферова .	59 „ 30¾ „	100 „
Афимья Ашарина	59 „ 30¾ „	50 „
Василиса Чечевицына	59 „ 30¾ „	50 „
Надежда Кучеряевская	57 „ 30¾ „	50 „

[1] Ц. А. 90а ; 1795 г.
[2] 16/IX, 1795.
[3] Н. А. 90е .
[4] 1795 г.

Список дворовых с их годовыми окладами

(В этих списках указаны новые должности бывших актеров, музыкантов, певчих, которые были определены по закрытию театра лакеями, швейцарами и пр.)

1. Музыкант Павел Подачин — повар:
   жал. 150 р., за припасы 38 р. Итого 188 р. приб. 6 р.
2. Музыкант — волтор. Федор Рыбаков. ном. официанта:
   жал. 31 р., за припасы 60 р., на платье 40. Итого 131 р.
3. Муз. Тимофей Демченко — помощн. официанта:
   жал. 25 р., за припасы 60 р., на платье 31 р. Итого 116 р.
4. Муз.— волторн. Павел Манбетов. ном. официанта:
   жал. 29 руб., за припасы 60 р., на платье 31 р. Итого 120 р.
5. Муз. фагот. Василий Четвериков, ном. официанта:
   жал. 24 р., за припасы 60 р., на платье 31 р. Итого 115 р.
6. Муз. контрабас Матвей Ермаков — лакей:
   жал. 29 р., за припасы 60 р., на платье 51 р. Итого 140 р.
7. Муз. алт. Михайла Фатуев — лакей—29—60—41—130 р.
8. Муз. виолонч. Дмитрий Стрехвалов — швейцар: 34—60—136—230 р.
9. Муз. Илья Горшков — швейцар: 21—60—79—160 р.
10. Муз. скрипка Алексей Жуков: 34—60—41—135 р.
11. Муз. виолонч. Осип Головцов, официант: 65—60—40—165 р.
12. Муз. виолонч. Никита Чухнов: 22—60—40—122 р.
13. Муз. скрипка Иван Бизяев: ном. офиц.: 23—60—45—128 р.
14. Петр Пипошев, ном. официанта: 29—60—31—120 р.
15. Муз. кларнет Григорий Зуев: ном. офиц.: 26—60—31—117 р.
16. Муз. фагот. Сафрон Лонатин: ном. офиц.: 24—60—35—119 р.
17. Муз. скрипка 2-я Василий Бизяев: 39—60—31 131 р.
18. Муз. скрипка Алексей Серой, ном. офиц.: 45—60—65—150 р.
19. Муз. флейта Иван Ситников: ном. офиц.: 22—60—28—110 р.
20. Танцовщ. Лупп Бронников — ном. офиц.: 20—60—40—120 р.
21. Танцовщ. Степан Гусев — скороход: 40—60—55—165 р.
22. Танцовщ. Кузьма Деулин — лакей: 60—40—51—151 р.
23. Танцовщ. Семен Арнаутов — скороход: 34—60—55—149 р.
24. Певчий Иван Бутенков: официант: 16—60—45—121 р.
25. Певчий Алексей Сидоренко — ном. офиц.: 45—60—40—145 р.
26. Певчий Антон Байдуров — ном. офиц.: 19—60—40—119 р.

Итого: 1 музыкант стал поваром; 12 музыкантов стали помощниками официантов; 1 музыкант — официантом; 3 музыканта — лакеями; два музыканта — швейцарами; 2 танцовщика — скороходами; 1 танцовщик — лакеем; 1 танцовщик — ном. официанта; 3 певчих стали помощниками официантов [1].

Крепостные музыканты у Шереметева в 1755—1808 гг.

1. Барабин — флейта.
2. Барабкин Василий — литавры.
3. Башенской Петр.
4. Бизяев Иван — кларнет.
5. Бизяев Василий — 2-я скрипка.
6. Васильев Максим.
7. Владимиров Иван — 2-я скрипка.
8. Горбунов Николай — 1-я скрипка.
9. Горохов Василий.
10. Головцов Осип — гобой.
11. Головцов Антон.
12. Горшков Илья.
13. Григорьев Тимофей.
14. Демченко Тимофей.
15. Долгоногов Осип — кларнет.
16. Дорошенков Василий — трубач.
17. Екимов Алексей — гобой.
18. Елизаров Иван — скрипка.
19. Еремин Федор — кларнет.
20. Ермаков Матвей — контрабас.

[1] Н. А. 220. 1808 г.

21. Жерков Алексей — скрипка.
22. Жуков Алексей — скрипка.
23. Жуков Илья — скрипка.
24. Зайцев Василий — волторна.
25. Зайцев Максим — скрипка.
26. Зуев Григорий — кларнет.
27. Иванов Илья — гобой.
28. Калмыков Иван — гобой.
29. Калмыков Петр — 1-я скрипка.
30. Кондратьев Михаил.
31. Кузнецов Прокофий.
32. Лопатин Софрон — фагот.
33. Манбетов Павел — волторна.
34. Мельников Иван.
35. Метлин Илья.
36. Михайлов Иван — скрипка.
37. Михайлов Федор.
38. Мошков Никита — скрипка.
39. Мошков Николай.
40. Никитин Федор — гобой.
41. Нищонов Петр.
42. Подачин Павел.
43. Романов Яким — 2-я скрипка.
44. Рыбаков Гаврила — флейта.
45. Рыбаков Федор — волторна.
46. Рымарев Егор.
47. Сафонов Андрей.
48. Сашников Иван — флейта.
49. Серов Алексей — флейта.
50. Синицин Иван.
51. Скворцов Алексей.
52. Скотников Петр.
53. Смагин Петр — волторна.
54. Стрехвалов Дмитрий — виолончель.
55. Усачев Семен — контрабас.
56. Фатуев Михайла — альт.
57. Хренов Михайла.
58. Черников Петр.
59. Четвериков Василий — фагот.
60. Четвериков Кузьма — виолончель.
61. Чижиков Алексей — гобой.
62. Чупахин Никита — фагот.
63. Чухнов Никита — виолончель.
64. Шебанов Федор — труба.
65. Шорин Алексей.

Приложение № 13

«*Сиятельнейший граф!* Высокого почитания заслуживающий господин, действительный тайный советник, обер-камергер и кавалер, милостивейший господин! Ваше сиятельство, соблаговолите простить меня, что я всеподданнейше осмеливаюсь представить вам новое изобретение, кое по сие время еще не существовало: улучшение, касающееся роговой музыки, от которого последует как более приятный, мягкий тон, так и экономия в музыкантах и инструментах и, вместе с тем, значительная польза как в некотором отношении для государства, так и для любителей и благожелателей музыки. Я же льщу себя надеждою на получение от Вашего Сиятельства высочайшей милости и поддержки. После 30-летних упражнений и непрерывного изучения музыкального дела, особенно роговой музыки, начало которой положено, как известно, роговым музыкантом Марешем, моим земляком, в царствование Ее Императорского Величества блаженной памяти Екатерины II, 40 лет тому назад, я достиг, путем изучения цели которая, смею в том убедиться, будет соответствовать тончайшему вкусу Вашего Сиятельства, как великого знатока и благожелателя музыки. Это изобретение состоит именно в значительном уменьшении числа музыкантов и инструментов, при чем, однако, будет слышаться как бы вся капелла, и музыка может быть по чистоте издаваемых звуков и по их очарованию быть принятой за настоящий оркестр. Число музыкантов капеллы роговой музыки состоит, как известно, из 30—40 человек при 90 роговых инструментах. По моему же новому изобретению требуется только 15 человек, а рогов 20—30; при этом, однако, эти рога, а также и ноты должны быть совершенно изменены. Так может получиться сокращение на 25 приблизительно музыкантов и на 60 рогов.

Заранее льщу себя надеждою, что Ваше Сиятельство не оставите без внимания этот новый род музыки, и осмеливаюсь сделать Вашему Сиятельству всеподданнейшее мое предложение разрешить самому мне устроить такую капеллу, результаты коего моего действия, надеюсь, заслужат Вашего Сиятельства всемилостивейшее одобрение. Хотя это новое изобретение могло бы и государству принести большую пользу и было бы моим долгом отдать себя на это дело в отношении его улучшения, на что сам Мареш дал себя использовать, однако лишь от милости Вашего Сиятельства, а не от моих личных усилий может это зависеть, ибо я не знаю, к какой высокой особе обратиться бы мне с предложением моих услуг. Я имею неоценимое

счастье быть Вашему Сиятельству известным лично, так как 20 лет тому назад я лично обучил одного литаврщика, и замечу кстати, я — один из 4 братьев, которые, как и я, были взяты Его Сиятельством князем Потемкиным как музыканты в Петербург, при чем я же их и обучал роговой музыке. Я бы взял на себя смелость лично подать в Петербурге Вашему Сиятельству это мое всеподданнейшее предложение, но так как я отец трех детей, забота о коих и попечение лежат на мне, то я лишен всякой возможности отсюда отлучиться, не боясь видеть упущение в воспитании этих лишенных матери сирот. В ожидании милостивейшего решения, пребываю с глубочайшим почтением и искреннейшим уважением Вашего Сиятельства всеподданнейший Петер Хрдличка. В музыкальном предприятии Хенинга № 1. Москва. 10 декабря 1800 года».

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ЛИТЕРАТУРНЫХ ИСТОЧНИКОВ ПО ТЕАТРУ

1. С. Аксаков. «Литературные и театральные воспоминания». Русская беседа 1856. Т. 4. 1858. Т. 9—11.
2. П. Арапов. «Летопись русского театра». СПБ. 1861 г.
3. Архангельский. «Русский театр XVIII в.» Русское Обозрение. 1895. №№ 5, 6, 7.
4. И. А. Арсеньева. «Слово живое о неживых». Исторический Вестник. 1887.
5. Асафьев (И. Глебов). «Русская музыка».
6. И. Я. Афанасьев. «Воспоминания». Исторический Вестник. Т. XVI. 1890 (О театре Шепелева).
7. Бернулли (Iogann Bernoulli). Сочинения. Т. V.
8. Bejer. «Court Theatres Drottningholm and Grippsholm». Швеция. 1933.
9. И. С. Беляев. «Бытовые очерки прошлого». Русская Старина. 1912. № 10 (О театре Катенина).
10. П. Бессонов. «Прасковья Ивановна графиня Шереметева». Москва 1872.
11. К. Бестужев. «Крепостной театр». Книгоиздательское Дело. Москва. 1913 г.
12. К. А. Блюм. «Ein Russicher Staatsmann Zeben der Grafen Iakow Iogann Siwers Derkvurdiggkeiten zur Geschichte Russlands von Karl Ludvig Blum т. VI Leipzig. (стр. 320—321 об Останкине).
13. Болотов. «Русский быт в воспоминаниях современников XVIII века».
14. А. М. Брянский. «Еще о крепостном театре». Столица и Усадьба. 1916. № 50.
15. Ф. И. Булгарин. «Театральные воспоминания моей юности». Пантеон. 1840. № 7 и № 4.
16. Ф. А. Бурдин. «Матерьялы для истории русского театра». Вестник Европы. 1901. № 10.
17. М. Бурнашев. «Театр при Императорской Академии художеств в XVIII веке». Старые годы. 1907. Июль — Сентябрь.
18. В. Бурнашев. «Русский Страдивариї». Северная Пчела. 1833. № 40 и № 107.
19. М. Д. Бутурлин. «Записки». Русский Архив. 1869. № 10. (О театре Каменского).
20. Бюкен. «Музыка эпохи рококо». Музгиз. Москва. 1934.
21. Бескин. «Крепостной театр». Москва. 1927.
22. Б. В. Варнеке. «Русский актер XVIII в. в театре». Библиот. театра и искусства. 1901. № 4—5.
23. Б. В. Варнеке. «История русского театра». М. 1940.
24. Ведемейер. «Двор и замечательные люди в России во 2-й половине XVIII столетия». СПБ.
25. Ф. Вигель. «Воспоминания». Москва. 1886.
26. Миссе Вильмоот. «Письма из России в Ирландию». Русский Архив. 1873. Кн. 11 (О театре Дурасова).
27. К. Вишеградов. «Останкино». Москва. 1929.
28. Вольтер. «Идейные мотивы французской комической оперы». Французская комическая опера XVIII в. Дюнель де ля Лорапси. Музгиз. 1937.
29. В. Всеволодский-Гернгросс. «История русского театра».

30. В. Всеволодский-Гернгросс. «Театральный костюм XVIII в. и художник Боке». Старые годы. 1915.
31. В. Всеволодский. «История театрального образования в России». СПБ. 1913.
32. П. Вяземский. «Сочинения». Т. VII, IX и X (О театре Гладкова, об оркестре Вяземских).
33. П. А. Гарновский. «Крепостной театр помещика П. О. Хорвата». Наша Старина. 1916. № 4—5.
34. А. С. Гацинский. «Нижегородский театр». Пантеон. 1846.
35. С. Л. Гинзбург. «Русский музыкальный театр». Искусство. 1941.
36. А. А. Голицын. «Из прошлого. Материалы для истории крепостного помещичьего театра». Орел. 1901.
37. И. Ф. Горбунов. «Московский театр в XVIII—XIX столетиях». Полное собрание сочинений. Т. II.
38. Л. Гуревич. «История русского театрального быта». Изд. Искусство. 1939.
39. Гретри. «Мемуары или очерки о музыке». Т. I. 1939.
40. С. С. Данилин. «Способы освещения театральных зданий в России в XVIII—XIX вв.»
41. М. Ф. Де-Пуле. «Отец и сын». Русский Вестник. 1875 (Об Останкине).
42. А. Дживелегов и Г. Бояджиев. «История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года». Искусство. 1941.
43. И. М. Долгорукий. «Капище моего сердца». Москва. 1874.
44. Долгорукий. «Записки». Петроград. 1916.
45. И. М. Долгорукий. «Журнал путешествия из Москвы в Нижний». Москва. 1870.
46. И. В. Дризен. «Покупка артистов». Столица и Усадьба. 1915. № 29.
47. И. В. Дризен. «К истории крепостного театра в России». Столица и Усадьба. 1914. № 1, 14—15.
48. И. В. Дризен. «Матерьялы к истории русского театра». Москва. 1905.
49. И. Дубровин. «Русская жизнь в начале XIX века». Русская Старина. 1898, 1901—1904 (О театре Бибикова).
50. Т. Дынник. «Крепостной театр». Изд. Akademia. 1935.
51. Т. Дынник. «Крепостные актеры». М. 1927. Биб. Огонек.
52. И. П. Евреинов. «Крепостные актеры». Издание Кубуч. Ленинград. 1925.
53. С. Жихарев. «Записки современника». СПБ. 1859.
54. И. Е. Забелин. «Хроника общественной жизни в Москве в половине XVIII столетия». Москва. 1873.
55. Иванов. «История музыкального развития в России». СПБ. 1929.
56. А. Ивановский. «Крепостные актеры и актрисы». Колосья. 1880. № 11.
57. Писарский. «Половодье». Пантеон. 1846. № 3 (О театре Гладкова).
58. В. В. Каллаш. «Обрывки прошлого». Русский Архив. 1901. III—IV.
59. В. В. Каллаш. «Крепостные театры и балеты XIX века». Русская мысль. 1901. № 11.
60. Н. Н. Кашин. «Театр Н. Б. Юсупова». Москва. 1927.
61. А. Казаринов. «Крепостной театр помещика Обрезкова». Чухлома. 1928.
62. М. К. «История оперы в лучших ее представителях». Москва. 1874.
63. Е. Карнович. «Очерки русского придворного быта в XVIII столетии». Историч. Вестник. 1881. № 6.
64. П. П. Колюпанов. «Очерк истории русского театра до 1812 года». Русская Мысль. 1889. № 5—7.
65. Коц. «Крепостная интеллигенция».
66. Т. Ливанова, М. Пекелис, Т. Попова. «История русской музыки». Т. 1. Музгиз. М. 1940.
67. Люпель де ля Лорансн. «Французская комическая опера XVIII века». Музгиз. 1937.
68. Леткова. «Крепостная интеллигенция». Отечественные записки. 1883. № 11.

69. Лукомский. «Старинные театры наших провинций».
70. М. Н. Макаров. «Старина Московского театра». Пантеон. 1850. № 1.
71. М. Н. Макаров. «Отрывки из театральных воспоминаний». Репертуар и Пантеон. 1843. Кн. 9.
72. М. Мартынов. «Подмосковная старина». Москва. 1889.
73. С. Н. Мельгунов. «Дворянин и раб на рубеже XIX века». Великая реформа. Изд. Сытина. Москва. 1913.
74. Милюков. «Доброе старое время». СПБ. 1872 (О театре Юсупова).
75. В. Марков. «Исторический очерк русской оперы». Издание 1862.
76. Музалевский. «Старейший русский хор». Искусство. 1938.
77. Михневич. «История музыки». Изд. 1879.
78. С. Мокульский. «История западноевропейского театра». М. 1939. Изд. Искусство.
79. И. Нечаев. «Крепостной театр». Театр и Искусство. 1911. № 10.
80. Н. Н. Извеков. «Техника сцены». Искусство. 1940.
81. К. Неф. «История западноевропейской музыки». Л. 1930.
82. В. А. Никольский. «Старая Москва». Историко-культур. путеводитель. Ленинград. 1924. Издание Брокгауз и Эфрон.
83. А. Никитенко. «Моя повесть о самом себе».
84. Е. Н. Опочинин. «Театральная старина». М. 1902. (О труппе Столыпина).
85. Е. Н. Опочинин. «За кулисами старого театра». Исторический Вестник. 1889. № 4—5—6.
86. А. А. Петров. «Театральная техника». СПБ. 1910.
87. А. А. Петров. «Устройство театральной сцены». СПБ. 1903.
88. С. Д. Полтарацкий. «Театральные представления в Кускове». Северная Пчела. 1858. № 203.
89. М. Пыляев. «Полубарские затеи». Исторический Вестник. 1883. № 9.
90. М. Пыляев. «Старая Москва». СПБ. 1891.
91. Панаев. «Воспоминания В. А. Панаева». Русская старина. 1893. № 8.
92. Т. Пассек. «Из дальних лет». Т. 1.
93. М. Пыляев. «Старый Петербург». СПБ. 1887.
94. Романович-Словутицкий. «Дворянство в России от начала XVIII столетия до отмены крепостного права». Киев. 1913.
95. De Passenans. «La Russie et l'esclavage».
96. Е. Рейнбек. «Письма». 2 тома. Лейпциг. 1806. (Об Останкине).
97. Рыбкин. «Генералиссимус Суворов». Москва. 1874.
98. Д. Разумовский. «Церковное пение в России». Изд. 1868.
99. Сборник «Классики о хореографии» (О Ломакине). Искусство. 1937.
100. П. И. Сакулин. «Крепостная интеллигенция». Великая реформа. Изд. Сытина. Москва. 1913.
101. С. Ф. Светлов. «Русская опера в XVIII веке». Ежегодник императорского театра. 1897—1898. Кн. 1 и 2.
102. Н. Селиванов. «Театр в царствование императрицы Екатерины II». Ежегодник императорского театра. 1895—1896. Кн. 3.
103. А. И. Сиротинин. «Очерки развития русского сценического искусства». Артист. 1891. № 16, 17, 26.
104. С. Словутинский. «Генерал Измайлов и его дворня». Древняя и новая Россия. 1876. Т. 2. № 9.
105. В. Снежневский. «Старый Нижегородский театр». Действия Ниж. Губ. Учен. Артист. Комиссии. Сборник. Т. 6.
106. Середин. «Полотняный завод». Старые годы. 1910 (О театре Гончарова).
107. В. В. Стасов. «Записки Г. Я. Ломакина».
108. В. К. Станюкович. «Домашний крепостной театр Шереметевых XVIII века». Русская старина. 1886. Ленинград. 1927.
109. В. К. Станюкович. «Бюджет Шереметевых».
110. К. А. Соловьев. «Останкино». Изд. Академии архитектуры СССР. Москва. 1944.
111. П. Н. Столпянский. Старый Петербург. СПБ. 1903.
112. В. Г. Сахновский. «Крепостной усадебный театр». Л. 1924.

113. Старинный театр в России XVII—XVIII века. Сборник статей под редакцией В. Н. Перетца. Изд. 1923.
114. «Старинный спектакль в России». Сборник статей. 1928.
115. Segur. «Mémoires». Paris. 1827. Записки графа Сегюра о пребывании его в России в царствование Екатерины II. Перев. И. Г. Геннади. СПБ. 1862.
116. Станислав Август Понятовский. «Mémoires». Leipzig. 1862.
117. Финдейзен. «Очерки музыки в России». Госиздат. 1929.
118. Н. Ф. Финдейзен. «Музыкальная старина». СПБ. 1907. Вып. III-IV.
119. Филиппов. «М. С. Щепкин и его роль в истории русского театра». М. 1938.
120. К. Шалыков. «Путешествие в Малороссию». Москва. 1803.
121. А. Штелин. «Музыка и балет в России XVIII века». Музык. изд. «Тритон». Ленинград. 1935.
122. С. Д. Шереметев. «Календарные заметки гр. Д. Н. Шереметева». 1842—1867.
123. С. Д. Шереметев. «Отголоски XVIII века». Вып. V, VII, IX, XI.
124. С. Д. Шереметев. «Столетние отголоски». 1801, 1802, 1803.
125. С. Д. Шереметев. «Домашняя старина». Москва. 1902. Вып. I—II.
126. С. Д. Шереметев. «А. С. Шереметева». СПБ. 1889.
127. С. Д. Шереметев. «Татьяна Васильевна Шлыкова». СПБ. 1911.
128. З. Шамурина. «Крепостные театры». Москва. 1923.
129. Шубинский. «Самодур прошлого столетия». Литературные вечера. 1912. № 3.
130. С. Щеглова. «Воронцовский крепостной театр». Язык и литература. т. 1. Ленинград. 1926.
131. М. С. Щепкин. «Записки и письма». Москва. 1864.
132. Гурий Эртаулов. «Театр Каменского в Орле». Дело. 1873. № 6.
133. З. А. Эдельштейн. «Помещик и его крепостные». Ленинград. 1926.
134. О. Чаянова. «Театр Маддокса в Москве». Изд. Рабпрос. 1827.
135. Путеводитель по выставке «Крепостной театр». Москва. 1927.
136. Русская Мысль, № 1 за 1904 г. Статья «Крепостной музыкант и генеральская дочка».
137. Музыкальная старина. Вып. IV. 1907. (О Дегтяреве).
138. Музыкальный словарь Риман. Перев. Юргенсона.
139. А. М. «Краткая энциклопедия смычковых инструментов». «Скрипка. ее прародитель и родичи». Москва. 1924.
140. Сын Отечества. № 7.
141. Исторический Вестник. 1884. № 3.
142. Гр. Комаровский. Русский архив. 1867.
143. Краткое описание Кускова в 1789 г. Изд. 1829.
144. Краткое описание села Спасского Кусково то ж. Типогр. Пономарева. Москва. 1787.
145. Spazierfahrt nach Moskau. Leipzig. 1810.
146. Российский магазин Ф. Туманского. 1792.
147. Ferranter. «Brief einer Estlander an seiner Freunde in Réval». Изд. 1803.
148. Кусково и его окрестности. Московск. Универс. Тип. 1880.
149. «Reise der Russiche Kaiserlichen auserordentlichen Gesandschaft an die ottomanischen Porte in Jahr. 1793».
150. «Элегия к тени графини Прасковьи Ивановны Шереметевой». Москва. Тип. Платона Бекетова. 1805.
151. Записки сельского священника. Русская старина. 1880.
152. «Рассказы бабушки». Русский Вестник. 1878. № 4.
153. Записки историко-бытов. отдела Русского Музея. Статья В. Станюковича «Семья Аргуновых».
154. Сборник либретто. «Опера XVII и XVIII веков». Музгиз. 1939.
155. История русского театра. Под ред. Каллаша и Эфроса. М. 1914.
156. Max von Boehn «Das Bühnenkostüm in Altertum Mittelalter und Neuzeit». Berlin. 1921.

Аблесимов 309, 485.
Абрец 369, 486.
Аганов 88.
Аганов Алексей 88, 180, 181, 239, 269, 275, 287, 312, 314, 317, 318, 324, 325, 327, 348, 360, 361, 491, 492, 496.
Агафонов Андрей 258.
Алабушев 377, 381.
Албанио 34.
Александров Алексеи, креп. актер 265, 489.
Александров Никита 88, 275, 287, 335, 355, 491, 495.
Алексеев Федор 200.
Алексеинская Евдокия, креп. актр. 266, 490.
Алексеинская Акулина, креп. актр. 265, 266, 490.
Алексеинская Ульяна 266, 315, 317, 490, 494.
Алферова Марфа, креп. танц. 266, 316, 490, 493, 496.
Амидоля 474.
Андреев 52.
Андреева Анна, креп. танц. 266, 316, 490, 493.
Андреева Екатерина, креп. танц. 266, 316, 490, 493.
Андреев Яков, креп. нев. 489, 494.
Аносм 125, 128, 153, 481, 482.
Антонова Ирина 274, 313, 324, 325, 491.
Апфосси 393, 444.
Апраксин 14, 216, 293, 313.
Апрелев 371, 375.
Арайя 129.
Аргунов Иван, креп. худ. 44, 204.
Аргунов Павел, креп. арх. 44, 58, 64, 66, 69, 89, 101, 316.
Аргунов Николай, креп. худ. 44, 174, 198, 307, 316.
Аргунов Федор, креп. арх. 17.
Аркадельт 378.
Арнаутов Алексей, креп. танц. 268.
Арнаутов Семен, креп. танц. 268, 269, 329, 490, 492, 497.
Архаровы 62.
Астианакс 477.
Афанасьев, креп. муз. 294.
Ашарина Аксинья 493.
Ашарина Ефимья 266, 274, 315, 490, 496.
Бабарыки 274, 292.
Баженов 17.
Байков Яков 181, 349, 495.
Байцуров Антон, креп. нев. 262, 264, 321, 489, 497.
Байцуров Григорий, креп. актер 264, 301, 489.
Балакирев 389.
Бальеров Михаил 45.
Барабин, креп. муз. 332, 334, 497.
Барабкин Василий, креп. муз. 327, 332, 334, 493, 497.
Баранников 88.
Бастратин Алексей, креп. танц. 268.
Батов Иван, креп. скрип. мастер 10, 261, 361, 366, 386, 388.
Бах 351, 378, 382.
Бахарев Иван, креп. нев. 257, 262, 263, 489, 492, 494.
Бахрушин 229.
Бахтемиров 88.
Башенской Петр. креп. муз. 332, 335, 493, 497.
Беденков Тимофей, креп. актер 19, 20, 264, 489.
Беденкова Татьяна, креп. актр. 19, 20, 266, 300, 325, 326, 490.
Безбородко 174.
Безоаров Семен, креп. актер 122, 265, 489.
Бессалов Демид, креп. нев. 489, 494.
Бейдер 457.
Бейер 93, 188, 211.
Белистридер 438.
Белов Алексей, креп. танц. 490, 492.
Белова Мария, креп. актр. 266, 274, 315, 490, 496.
Белявева Евдокия, креп. актр. 266, 280, 315, 317, 321, 490.
Беляков Емельян, креп. нев. 489, 494.
Березенкова Домна, креп. актр. 181, 265, 274, 275, 281, 315, 349, 490, 494, 496.
Бернов 378, 385.
Берхгольц Ф. 293.

Бессонов Н. 19, 29, 35, 37, 114, 184, 193, 280, 299, 300, 317, 326, 351.
Бетховен 136, 385.
Бибиена Антонио 98.
Бибиена Джузеппе 98, 210, 211, 212, 213, 214.
Бибиена Карло 188, 192, 210, 212, 215.
Бибиков 14, 347.
Бизяев А. 258.
Бизяев Василий, крен. муз. 331, 335, 345, 356, 375, 493, 497.
Бизяев Иван, крен. муз. 265, 330, 332, 334, 348, 358, 492, 497.
Бизяев Петр, крен. арх. 44, 54, 56, 70, 73, 74, 75, 99.
Бирюков Василий, крен. нев. 489, 494.
Бланк К. 44.
Блез 481.
Блудов 14.
Божко Григорий, крен. нев. 262, 489.
Божко Павел, крен. нев. 494.
Божко Петр, крен. нев. 262, 489, 492.
Божко Федор, крен. нев. и актер 257, 258, 260, 261, 262, 263, 264, 273, 274, 275, 388, 489, 491, 492.
Боке 244.
Болотов 347.
Бомарше 132, 420, 428, 437, 440, 441, 442, 443, 483.
Бонуар 487.
Боричиус 334, 351.
Бородин 385.
Бортнянский 338, 340, 343, 378, 383.
Ботри 353.
Бочкин Максим, крен. актер 294.
Бояджиев 153.
Бражкин Федор, крен. нев. 489.
Бреваль 393.
Бренна 44, 64.
Бертон 393, 452.
Бровкин Федор, крен. нев. 494.
Бронников Луш, крен. танц. 268, 269, 329, 330, 490, 493, 497.
Брюис 154, 155, 487.
Буасси 154, 487.
Бубликов Иван, крен. нев. 261, 489.
Бубликов Тимофей 168, 283, 287.
Бубликов Яков, крен. нев. 489, 494.
Бугаев Савва, крен. нев. 489.
Буздыкапов Семен, крен. нев. 489.
Булатов 258.
Булахов 369.
Булгаков Я. 351.
Булькетей 472.
Бутешков Иван, крен. нев. 262, 330, 489, 492, 497.
Буше 276.
Буянова Анна (Изумрудова), крен. актр. 122, 127, 142, 143, 146, 157, 230, 265, 266, 276, 280, 296, 298, 300, 301, 303, 314, 315, 316, 321, 322, 323, 326, 329, 330, 359, 490, 496.
Быков Сергей 312, 324, 358, 495.
Бюлан 482.
Вагнер 385.
Вадковский Ф. 352, 354, 355.
Валезини 44, 50, 187, 192, 194, 196, 198, 200, 204, 205, 206.
Валерьяни 188, 204, 212.
Валуевы 62.
Вальи 17, 35.
Вариотори 393.
Васильев Максим, крен. муз. 497.
Вельяшова-Волынцева 154, 487.
Вивардо 378.
Вигель 273, 298.
Виен Иван 485.
Владимиров 363.
Владимиров Иван, крен. муз. 331, 333, 334, 345, 356, 375, 491, 493, 497.
Владимиров П. 44.
Волков 283, 287.
Волконский 14, 28, 169, 278, 360, 481.
Волохов Иван 192, 204, 224.
Волькенштейн 356, 485, 487.
Вольтер 26, 119, 153, 156, 297, 437, 439, 442, 487.
Вора 487.
Вороблевский Василий Ерш., крен. драм. 8, 9, 10, 20, 114, 118, 121, 125, 126, 127, 133, 149, 153, 154, 155, 169, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 264, 282, 284, 288, 290, 300, 312, 328, 336, 349, 387, 388, 481, 482, 483, 487, 491, 494, 495.
Вороблевский Н. 176.
Воробьев Василий, крен. танц. 122, 156, 163, 164, 165, 167, 247, 263, 269, 289, 291, 307, 309, 314, 316, 317, 318, 322, 327, 328, 330, 388, 489, 490, 492, 496.
Воронцов 8, 14, 26, 114, 121, 169, 180, 295, 481, 482, 483, 485, 486, 487.
Воскобойников Константин, крен. нев. 489, 494.
Воскобойников Пантелей, крен. нев. 262, 489.
Вострогин Алексей, крен. танц. 268, 490.
Вострогина Аграфена 267, 269, 316, 329, 490, 493.
Вострогина Акулина, крен. актр. 181, 349, 494.
Вострогина Анна, крен. танц. 267, 490, 492, 496.
Вострогина Екатерина, крен. танц. 267, 315, 490, 496.
Вострогина Ульяна, крен. актр. 181, 349.
Вощин Иван (Надеждин), крен. актер 326, 490.

Всеволодский 345, 346.
Всеволодский-Гернгросс 244.
Второв 175.
Вяземский 349.
Гаврилов Алексей, крен. танц. 268, 330, 490, 493.
Гагарина П. Ю. 14.
Газенига 474.
Гайди 334, 343, 351, 380, 385, 393, 407, 410, 424, 425, 433, 437, 450, 475.
Галушки 129.
Гапоненко Степан, крен. нев. 260, 262, 489.
Гардель 160, 190, 251, 434, 465, 469, 475, 488.
Гаррик 292.
Гаттенберг 35.
Гатфильд 191, 192, 193, 207.
Гаук 363.
Гварди 200.
Гваренги 43, 44, 70, 71, 306.
Гварнери 10, 365, 366.
Гейне 119.
Гельтингер 348.
Гендель 381.
Геснер 467.
Гесслер 347, 351.
Гепик 485.
Гильман 348.
Гильфердинг 136, 148, 161, 185, 192, 207, 208, 210, 224, 243, 244, 251, 253.
Гильярд 482.
Гладков 481, 487.
Глазунов 385.
Гламаздин Алексей, крен. нев. 262, 265, 489, 492.
Глинка М. 378, 380, 385.
Глинка С. 226, 277.
Глушковский 369, 486.
Глюк 118, 133, 134, 135, 136, 160, 169, 190, 394, 422, 423, 427, 430, 434, 438, 439, 475, 481, 482, 483.
Годэн 391, 392, 401, 402, 405, 411, 412, 413, 414, 419, 421, 422, 426, 428, 431, 433, 436, 440, 448.
Голенищев-Кутузов 485.
Голлэ 475.
Голицын А. 14, 350.
Головцов Алексей, крен. танц. 268, 330, 490, 492.
Головцов Антон, крен. муз. 88, 497.
Головцов Дмитрий, крен. арх. 44.
Головцов Ефим, крен. актер 265, 296, 489.
Головцов Кирилл, крен. танц. 257, 268, 490.
Головцов Осип, крен. муз. 332, 348, 492, 493, 497.
Голохвостов 62.
Гольдони 134, 153, 484.
Гольцов, крен. муз. 332, 334.
Голяновский Николай, крен. нев. 261 489.
Гомец 441.
Гонзаго И. 35, 184, 188, 192 193, 194, 208.
Гончаровы 356.
Горбачев Алексей, крен. нев. 362, 489, 492.
Гордеев Ф. 44.
Горихвостов 483.
Горохов Василий, крен. муз. 497.
Горчаков И. Д. 341, 342.
Горюнков Илья, крен. танц. 268, 331, 490, 493, 497.
Госсек 118, 135, 351, 393, 414, 425, 433, 438, 439, 444, 458.
Грааф 393.
Градицци 208, 210, 211.
Гребенщиков Василий, крен. нев. 262, 489, 492.
Гретри 8, 62, 114, 115, 116, 117, 118, 125, 134, 174, 191, 300, 302, 303, 336, 351, 394, 398, 404, 407, 430, 444, 474, 477, 481, 482, 483.
Григ 385.
Григорьев Тимофей, крен. муз. 497.
Губанов Петр, крен. танц. 490, 493.
Гульгельми 287.
Гусев Григорий, крен. муз. 493.
Гусев Степан, крен. танц. 268, 330, 490, 492, 497.
Гуслитенко Иван, крен. нев. 262, 489.
Густав III. 70.
Гюбер Робер 200.
Давыдов 340, 370, 486.
Далейрак 128, 132, 434, 438, 481, 484.
Данилова Анна, крен. танц. 318, 490.
Данкур 145, 470, 483.
Деттярев Евдоким, крен. нев. 262, 265, 336, 489, 492.
Деттярев Степан, крен. комп. 8, 10, 19, 117, 127, 132, 142, 168, 176, 256, 257, 258, 260, 261, 263, 264, 270, 273, 291, 299, 301, 302, 317, 326, 333, 335, 345, 350, 356, 374, 377, 378, 383, 386, 388, 489, 492, 493, 495.
Деттярева Аграфена 344.
Деттярева Степанида, крен. актр. 19, 20, 266, 296, 325, 335, 336, 490.
Дезед 118, 125, 126, 128, 178, 275, 280, 302, 336, 406, 438, 444, 450, 481, 483.
Делер 378.
Делябар 477, 478.
Деляграпж 18.
Деляпуан 433.
Делярибардьер 482.
Демеро 351.
Демидов 352.
Демченко Тимофей, крен. муз. 358, 493, 497.
Депре 42, 70, 71, 189, 190, 199.

Дергалов 366.
Державин 179, 273.
Десбресс 482.
Десенфуа 158. 483, 487.
Деушин Кузьма (Сердоликов), креп. танц. 122. 163. 167. 268. 269. 288. 289, 291. 307. 314. 322. 326. 327. 328. 329. 330. 388. 490, 491. 492. 496. 497.
Дживелегов А. 153.
Дикушин Григорий, креп. арх. 39, 44. 50, 316.
Дмитриевский И. 150. 159. 168. 274. 277. 278. 279. 295, 297. 298. 485.
Дмитриев Иван 261, 361.
Доберваль 434.
Добрецкой Иван, креп. актер 265, 489.
Долгорукий И. 25, 170, 258, 290, 293, 352. 484.
Долгорукая М. 171, 300.
Дорошенков Василий, креп. муз. 332 359, 493, 497.
Дорошенкова Матрена, креп. танц. 267, 490.
Драчепов Гаврила, креп. нев. 262, 265, 489.
Друэ 35, 428.
Дубов Ф. 44.
Дудкина Акулина, креп. актр. 265. 490.
Дуранте 378, 382.
Дурасов 14, 277, 279, 294.
Дурново 62
Дышик Т. 113, 114.
Дырденков Иван, креп. нев. 262, 265, 489, 492.
Дюврни 273, 301.
Дюгазон 131, 295, 419, 429.
Дюге 433.
Дюмон, арх. 188.
Дюмон 474.
Дюпи 118, 125, 336, 425, 437, 481, 482, 483.
Егоров Г. 45.
Екимов Алексей, креп. муз. 327, 331, 493, 497.
Екимов Иван, креп. танц. 492.
Екимова Анна. креп. актр. 490.
Елизаров Иван, креп. муз. 265, 332, 334, 492, 497.
Елизаров Михаил, креп. арх. 44.
Емельянов 44.
Еременков Федор, креп. муз. 332, 374, 497.
Ермаков Матвей, креп. муз. 330, 331, 493, 497.
Ершкины 62.
Ерофеев, креп. актер 294.
Есипов 484.
Ефимьев 150, 487.
Жордани 393.
Жарков Алексей, креп. муз. 331, 497.
Жаркова Елена, креп. танц. 267. 316 490.
Жидков Григорий, креп. нев. 489. 494.
Жилкин Лука 44.
Жихарев 276. 297.
Жомелли 351.
Жуков Алексей. креп. муз. 332. 334 358. 497.
Жуков Андрей (Кремнев), креп. танц. 122. 168. 307. 326, 327. 490. 492.
Жуков Василий, креп. актер 146. 159. 264. 277. 278. 295. 297. 321. 489.
Жуков Илья. креп. муз. 331. 497.
Жуков Наум. креп. танц. 268.
Жуков Филипп 338.
Жукова Матрена (больш.), креп. танц. 267. 490.
Жукова Матрена (меньш), креп. танц 267, 490.
Жуковский 309, 368.
Загряжские 14.
Зайцев Василий, креп. муз. 331, 493. 497.
Зайцев Максим, креп. муз. 331, 334, 498.
Зайцев Петр, креп. нев. 260, 262, 489. 492.
Зеле 224.
Зингарелли 474.
Зозин Павел, креп. нев. 262, 489.
Зуев Григорий, креп. муз. 332. 334. 497, 498.
Иванов, креп. актер 294.
Иванов Илья, креп. муз. 331. 498.
Иванов Иван 44.
Иванов Я. 44.
Иванчин Писарев 341.
Ивар 6, 25, 42, 58, 59, 60, 66, 78. 83. 84, 85. 86. 87, 89, 90, 92, 93, 94. 96. 106, 114, 116, 117, 118, 128, 131. 132. 133, 135, 136, 137, 145, 146, 149. 160. 166, 167, 168, 188, 190, 192, 218. 222, 223, 224, 229, 230, 231, 233, 235. 236. 237, 251, 279, 283, 291, 295. 391 478.
Игмирандова 274, 281, 282.
Игнатова Аксинья, креп. танц. 267.
Измайлов 312.
Истленьева А. 18.
Каверины 62.
Казакова Елена, креп. танц. 266, 267. 269, 316, 317, 326, 329, 490, 493.
Калашников Иван, креп. нев. 489.
Калинин Иван, креп. худ. 200.
Калинин Семен, креп. худ. 9. 44. 194. 195, 197, 200, 201, 202, 203. 205, 261. 316.
Калмыков Иван, креп. муз. 331, 347. 498.
Калмыков Петр, креп. муз. 261. 330. 331, 333, 335, 338, 343, 345. 347. 355. 356, 357, 375, 388, 493. 498.
Калмыкова Анастасия 324.

Калмыкова Ирина (Яхонтова), крен. актр. 19, 122, 127, 156, 265, 266, 296, 298, 300, 301, 316, 321, 331, 486, 490.
Калмыкова Прасковья, крен. актр. и танц. 316, 319, 490, 493.
Кальвези 181, 349, 495.
Кальсабиджи 481.
Камбини 393.
Камель 393.
Каменский 113, 169, 356, 487.
Камнорези 42, 44, 70.
Кандель 475.
Канциани 482, 484.
Капустин Николай, крен. нев. 489.
Карамзин 276, 277, 281.
Карелин С. 352, 355.
Карисскиан 382.
Каюзак 18, 487.
Келлер 192, 207.
Керубини 475.
Керцелли 143, 302, 354, 486.
Кетан 128, 482.
Кириллов 360.
Кириченков Алексей, крен. нев. 489.
Кирцингер 229.
Кирющенко Николай, крен. актер 176, 182, 265, 288, 290, 291, 317, 318, 333, 489, 491.
Кирющенко Петр, крен. нев. 122, 265, 489.
Кирющенко Федор, крен. актер 146, 258, 261, 489.
Кирющенко Марья 495.
Киселев М. 44.
Клаудо 192, 207.
Княжнин 142, 149, 150, 179, 226, 337, 485.
Ковалев Иван 299.
Ковалев Николай (Горбунов), крен. муз. 331, 347, 493, 497.
Ковалева Матрена, крен. танц. 122, 241, 265, 266, 267, 276, 296, 305, 307, 321, 326, 329, 330, 490, 496.
Ковалева Прасковья Ив. (Жемчугова) 9, 20, 115, 116, 121, 122, 127, 130, 131, 132, 143, 146, 158, 193, 229, 239, 241, 254, 258, 265, 266, 267, 273, 280, 281, 290, 293, 295, 296, 299, 306, 310, 315, 321, 322, 323, 325, 326, 339, 343, 345, 367, 368, 387, 388, 490.
Козелли 136, 181, 224, 284, 495.
Козлов 309.
Козловский 52, 137, 148, 160, 168, 228, 336, 485.
Кологривов 357.
Кольмт 487.
Колычев 143, 485, 486.
Колычева 14, 352, 354.
Кондратьев Михаил, крен. муз. 498.
Кондырев 44.
Коненков Андрей 374.
Конкрас 438.
Коновалов 44.
Коньев 150, 159, 487.
Кораблев 294.
Кордон 302, 345.
Корелли 351.
Корк 44.
Корнеев Иван 272.
Корнель 153.
Корнман 440, 441, 442, 443.
Коршунова Дарья, крен. актр. 266, 315, 490.
Косогор Иван 262.
Костромин Федор, крен. танц. 268, 490.
Котенков Тимофей, крен. нев. 489.
Кохановский Григорий, крен. актер 122, 127, 142, 157, 181, 258, 262, 264, 296, 298, 300, 301, 312, 316, 388, 489, 495.
Кочегаров Василий, крен. танц. 268, 490.
Кочелыкова Евдокия (Аметистова), крен. танц. 122, 266, 267, 276, 296, 307, 315, 316, 326, 490, 493, 496.
Краснопольский Гавриил, крен. нев. 489.
Красовский Петр, крен. худ. 16, 204.
Крейцер 393.
Кривошеев Иван, крен. актер и нев. 19, 261, 263, 264, 276, 296, 300, 301, 320, 368, 388, 489, 492, 494, 495.
Кровьянский Иван, крен. нев. 489, 494.
Кромкин 44.
Кропоткин 349.
Кропотов П. 153, 487.
Кротова, актр. 369.
Кстаньери 433.
Кузнецов Прокофий, крен. муз. 498.
Кузьменков Иван, крен. нев. 489, 494.
Кунис 393.
Курзин Борис, крен. арх. 44.
Кутайцев 377.
Кучерявенкова Надежда, крен. танц. 267, 316, 490, 493, 496.
Кучерявенкова Устинья, крен. актр. 265, 274, 275, 315, 317, 325, 349, 496.
Лабоэт 493.
Лазаренко Григорий, крен. нев. 489, 494.
Лазаренко Петр, крен. нев. 489, 494.
Лапин Иван 274, 276, 495.
Лебедев 369.
Лебединский Григорий, крен. нев. 489, 494.
Лебрен 353.
Левенщенков Данила, крен. нев. 262, 489.
Левшин 481, 484.
Легарде 70, 71, 458.

Легро 433, 437.
Лемуан 434, 438.
Ленин В. И. 371, 372.
Ленцкий 374, 375.
Ле-Нэн 111, 479.
Лео 378, 382.
Ле-Пик 159, 283, 284, 309, 310, 488.
Леруа 429.
Лесаж 222, 224, 392, 432, 433, 435, 437, 438, 441, 448, 449.
Либертон 458.
Лионель де Лорансн 120, 125.
Липинский 364.
Лисицын В. 261.
Лист 136, 378.
Литвиненко Моисей, крен. нев. 489.
Литвинов В. 181, 349, 495.
Лобанов 369.
Ломакин Алексей, крен. нев. 374, 489, 494.
Ломакин Василий, крен. нев. 374, 489, 494.
Ломакин Гаврила Як., крен. комп. 258, 263, 374—383, 388.
Ломакин Я. 374.
Ломоносов 149.
Лопатин Сафрон, крен. муз. 331, 493, 497, 498.
Лоран 455.
Лотти 378, 382.
Лукин 487.
Лукомский 193.
Львов 365, 376, 383.
Любомирский 62.
Люлли 481.
Маева Анна 122, 296, 490.
Май 331, 347.
Майков В. 150, 486.
Максимов 88.
Маленков Федор, крен. нев. 489, 494.
Малиша, крен. актр. 258, 265, 489.
Малиновский 487.
Малышев Я. 224, 338.
Мамонтов Григорий, крен. нев. 181, 257, 260, 261, 263, 273, 312, 388, 489, 495.
Манбетов Павел, крен. муз. 331, 493, 497, 498.
Мандрыгин 44.
Манфредини 340, 351.
Мареш 352, 498.
Мармонтель 118, 300, 351, 482, 485.
Марсольер 484.
Мартини 168, 351, 475.
Марчелло 378.
Марченко Василий, крен. актер 258, 262, 265, 489, 492.
Масиер 347.
Массон 352.
Матинский 137, 143, 168, 360, 383, 486.
Мегюль 477.
Медведева 369.
Медокс 7, 10, 14, 70, 73, 92, 113, 121, 150, 168, 169, 180, 192, 204, 208, 279, 281, 283, 284, 293, 350, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488.
Мейер 338, 348, 349, 356, 367, 493.
Мельников Иван, крен. муз. 358, 498.
Мельников П., крен. нев. 380.
Мельникова Наталья 325.
Мендельсон 380, 381, 385.
Мёрек 208.
Мерзляков 369.
Меро 437, 439, 452, 482.
Мерсье 153.
Мерхседт 437.
Метастазио 484, 487.
Метлин, крен. муз. 369, 492, 493, 498.
Менков 44.
Миллер 44.
Минеев Степан, крен. актер 122, 265, 489.
Мире 350.
Миронов Алексей Фед., крен. арх. 17, 35, 39, 41, 44, 50, 52, 270, 296, 316.
Михайлов Иван, крен. муз. 331, 498.
Михайлов Федор, крен. муз. 498.
Михайлова Евдокия, крен. актр. 266, 490.
Михайловский 272.
Мишек 62.
Мокульский С. 79, 98, 125.
Мольер 153, 399, 475.
Мошель 126, 149, 178, 483.
Монсиньи 118, 122, 125, 129, 134, 159, 301, 302, 307, 336, 481, 482, 483.
Моредли Франц 283, 488.
Морозов 44.
Москвин 44.
Моцарт 343, 351, 355, 380, 381, 385, 477.
Мочалин 44.
Мошков Н. 261, 332, 334, 358, 500.
Мошков Николай, крен. муз. 498.
Мукосина Степанида, крен. актр. 490.
Мухин Григорий Сав., крен. худ. 9, 44, 50, 67, 148, 159, 188, 193, 194, 196, 198, 200, 202, 206, 261, 316.
Надеждин Иван (Яшмов), крен. танц. 122, 268, 269, 307, 321, 322, 329, 490, 492.
Назаров Э. 42, 44, 70.
Нарышкин А. 287, 352 353.
Наумов П. 270, 271.
Некравцев Иван, крен. нев. 489.
Непорошина, крен. танц. 19, 490.
Перико де Тун 18, 453, 487.
Никитенко 339.
Никитин Федор, крен. муз. 332, 348, 492, 493, 498.
Николаев Гаврила, крен. арх. 44.
Николев 143, 486.
Николинская А. 495.

Николинский Иван. крен. актер 122. 127. 142. 143. 158. 230, 261. 263. 264. 296. 298. 316. 321. 368. 489. 494.
Новерр 221. 222. 244. 251. 283. 284. 310. 434. 488.
Новиков Андрей. крен. актер 122. 127. 131. 143. 262. 264. 296. 298. 300. 301. 388. 489.
Ноздрев Петр. крен. актер 265. 489.
Овсянникова Евдокия. крен. актр. 266, 490.
Одинний 274. 282.
Орлов 325.
Орлов А. 352.
Отцовский Яков. крен. нев. 262, 489.
Павлов П. 156. 487.
Пажет 176.
Пажу 454.
Паизиелло 128, 129. 130. 131. 132, 133. 134. 275. 290. 302. 340. 351. 397, 406, 474, 475, 476, 483, 484, 485.
Палестрина 378.
Паскевич 137, 140. 142. 168. 226. 228. 337. 383. 485. 486.
Пассек Т. 273.
Пассенан 353.
Патт 86.
Пашков 14, 97.
Перголезе 168, 382. 351, 407.
Передонтти 204, 212.
Перелевинин Илья. крен. танц. 122. 307. 490.
Пересади 385.
Перро Огюст 100.
Петров И. 44.
Петров Петр. крен. актер 19. 88. 111. 182. 257. 269. 275. 282. 286. 291. 334. 489. 491. 495. 496.
Пешников Роман (Корольков). крен. танц. 268, 330, 490. 492.
Пешников Яков. крен. танц. 268. 269, 329. 490, 492.
Пильтень 347.
Пиччи 287.
Пишечев. крен. муз. 493. 497, 498.
Пиранези 200.
Пихт 437.
Пиччини 133, 134. 149, 159, 166, 394, 397. 406, 407. 434. 438. 444. 447, 449. 454, 462, 475. 484, 485.
Плавильщиков П. 150. 274. 279.
Плейель 334. 347. 351. 355. 393. 437, 450.
Погребеня Андрей, крен. пев. 489, 494.
Подачин Павел, крен. муз. 330, 497, 498.
Подорожко Яков. крен. актер 231, 258, 264, 489.
Позднияков П. 14, 280, 293.
Позидо 438.
Польтов 44.
Померанцев В. 274. 277. 282. 298.
Померанцева 274. 277. 297.
Пономарев Яков. крен. пев. 489. 494.
Понятовский Станислав Авг. 37. 102. 104. 116. 173. 174. 193, 254, 265. 267. 305. 310. 327.
Попов 138. 483. 485.
Порожной Петр. крен. пев. 262. 489.
Португалло 485.
Потемкин Павел 14, 52. 146. 150, 228. 485.
Потемкин Таврический 116, 337, 352. 498. 499.
Потоцкий 173.
Почитаева Анна. крен. танц. 269. 329.
Прати 437, 444.
Прахаев, крен. арх. 200.
Прибыдайлов Степан. крен. пев. 489. 494.
Присаденко Борис, крен. пев. 262. 489.
Прихудайлов Иван 88.
Прозоровский А. 350.
Прокопенко Василий, крен. пев. 262. 489. 492.
Протасовы 62.
Прядченко Федор 44.
Пряхин Федор Ив., крен. механ. 7. 9. 32. 44. 58. 78. 88. 89. 90. 91. 92. 166. 202. 272. 316.
Птицников Илья, крен. пев. 262. 265. 268. 274. 321. 489, 491.
Птицникова Марфа, крен. танц. 266, 269. 316. 329. 490. 493.
Птицникова Ирина 281.
Пуаро Огюст 309.
Пупьяни 143. 351. 485.
Пушкин А. С. 352. 369.
Пшеничников Алексей. крен. пев. 260, 262.
Пшеничников Пантелей, крен. пев. 489. 492.
Радзивиллы 62.
Радищев 26. 295.
Разумовский 40. 97. 186. 352.
Расин 153. 452.
Растрелли 16.
Раупах 351, 352. 481.
Ровенков Яков. крен. пев. 494.
Реньяр 153. 487.
Ригель 434.
Римский-Корсаков 382, 385.
Риттерт 359.
Ричардсон 134.
Рованду 453.
Рогер 438.
Роде 365.
Розмарень Николай, крен. актер 122. 127. 143. 258, 264, 273, 275, 288, 300, 301, 388, 489, 491.

Розмарень Федор. крен. актер 122 265. 489.
Розьер 117. 118. 303. 481.
Романов Яким, крен. муз. 331, 498.
Романова Анастасия, крен. танц. 267, 490.
Ромберг 365.
Ромен Роллан 135.
Роменков Яким, крен. нев. 122. 258. 265. 489.
Россе 334. 351. 378.
Россини 133. 380. 381. 385.
Рубини 378.
Рубинштейн 384.
Рубо 86.
Рудаев 489. 494.
Руссо 26. 128. 129. 134. 302. 351. 482.
Рутини 336.
Рябинин Ф. 270.
Рыбаков 377.
Рыбаков 44.
Рыбаков Гавриил, крен. муз. 326, 332, 334. 356, 388, 493, 498.
Рыбаков Федор, крен. муз. 331, 356, 493. 497, 498.
Рымарев Егор, крен. муз. 493, 498.
Салтыковы 14, 276.
Сальери 133, 135, 136, 137, 167, 169, 420. 421. 423. 431, 433. 437. 441. 484.
Сандунов С. 151. 167. 193. 274. 279. 280. 297. 298.
Сандунова Е. 274. 280. 301.
Сапиенца 337. 375. 377.
Сарти 129. 132. 133. 337. 338. 340. 343. 351. 357.
Сахновский В. 78. 82. 83. 92.
Сакнини 118. 133. 134. 160. 275. 300. 302. 392. 393. 394. 396. 404. 423. 428. 433. 434. 438. 439. 444. 445. 446. 458. 484. 485.
Сашников Егор, крен. актер 265, 296. 489.
Сашников Иван, крен. муз. 332, 493.
Сашников Илья, крен. танц. 268, 490.
Сашникова Евдокия, крен. танц. 267. 490.
Сафронов Андрей, крен. муз. 498.
Сворочаев 305, 355.
Сегюр 21. 299.
Седен 118. 121. 122. 124. 125. 129. 153. 301. 481. 483. 484.
Селезнева Ирина. крен. актр. 266. 490.
Сен-Санс 385.
Сервандони 92.
Сержанцев Петр 44.
Сериан 438.
Серов Алексей, крен. муз. 331, 347, 493, 497, 498.
Серов Николай (Мразоров). крен. танц. 122. 245. 268, 269. 287. 307. 322. 326. 329, 490. 492.
Сибелиус 385.
Сивере 62. 63, 116, 173.
Сидоренко Алексей. крен. нев. 262. 330. 489. 492, 497.
Сизяков Василий 88.
Синицын Иван. крен. муз. 493. 498.
Синявская М. 274. 281. 282, 301.
Ситов Иван. крен. муз. 325. 497.
Ситова Ирина (Хрусталева). крен. танц. 122. 266. 267, 307. 316. 326. 490. 493. 496.
Ситова Прасковья. крен. танц. 267. 269. 287. 315, 329. 490. 493.
Скворцов Алексей. крен. муз. 498.
Скворцов Семен. крен. актер 265. 489. 495.
Скотников Александр, крен. танц. 268. 490.
Скотников Петр, крен. муз. 498.
Скотти 44.
Скрипкин Степан, крен. нев. 262, 489.
Скоробаченко Григорий, крен. нев. 489. 494.
Скрыпников Афанасий, крен. нев. 262. 327. 489.
Смагин Петр. крен. нев. и муз. 146, 181. 256, 264. 321. 331. 349. 489. 496. 498.
Смагин Федор. крен. нев. 257, 258. 263. 273, 276. 494. 495.
Смирнов 491.
Смоленский Ст. 342. 343.
Соболев Сидор, крен. нев. 262, 489.
Соколов Е. 44.
Солнцев 181. 349. 494.
Соллогуб 352.
Соловьев К. 43.
Соловьев 378.
Соломони 128. 159. 160. 181. 284. 285. 310. 455, 488. 495.
Сольме 18.
Спаселихина Анна, крен. танц. 267, 490.
Спонь 34. 44, 52, 53. 66. 101. 104.
Стабингер 160. 483.
Сталин И. В. 372.
Станюкович В. К. 6. 88, 114. 202. 204. 208. 210, 260. 324. 384. 391.
Старов И. 42. 44. 70. 71.
Стасов В. 382. 383.
Стебелев 44.
Стебелева Анна, крен. танц. 267, 490.
Стеркель 393. 474.
Стерне Р. 42. 70, 71.
Стольнин 14. 352.
Страмиц 351. 393, 437. 450.
Стрехвалов Дмитрий. крен. муз. 265, 330, 332, 334. 358. 493. 497. 498.

Строганов 18, 352.
Стронов Степан, креп. нев. 489.
Суворов А. 294.
Сумароков 20, 149, 150, 169, 179, 279, 297, 481, 483.
Суффло 99.
Сухонвайлов Иван, креп. нев. 489, 494.
Сушкова 482.
Сысоева 328, 494.
Талызины 40.
Таранов Захар, креп. нев. 263, 489, 492.
Терье 452.
Тиссе 393.
Тихомиров Яков, креп. танц. 268, 330, 490, 492.
Тома де Томаи 210.
Торелли 273, 301.
Травин Федор, креп. актер 127, 151, 264, 280, 489.
Траетта 129, 351.
Тредьяковский В. 149.
Трикдер 351.
Трофимов Трифон, креп. нев. 262, 489.
Трофимова Т. И. 306.
Трубачевский Тихон, креп. нев. 262, 489.
Трубецкой 18.
Тюрина, креп. танц. 490.
Урузова Фекла (Бирюзова), креп. актр. и танц. 122, 142, 158, 163, 164, 165, 167, 266, 276, 296, 297, 298, 307, 311, 315, 317, 323, 326, 490, 496.
Урузова Мавра (Бирюзова), креп. танц. 122, 245, 266, 267, 283, 307, 310, 312, 316, 317, 326, 388, 490, 492, 493, 496.
Усачев Семен, креп. муз. 331, 356, 493, 498.
Устиновский Семен, креп. нев. 261, 489.
Фавар 125, 153, 159, 481, 482, 483.
Фаентес 210, 212.
Фальбер 118, 482.
Фатуев Михаил, креп. муз. 330, 331, 493, 497, 498.
Фациус 331, 333, 335, 338, 345, 346, 348, 356, 367, 493.
Федоров 44.
Фейер 181, 331, 333, 335, 345, 346, 347, 353, 495.
Феорильд 334, 351.
Фет 222.
Фиана 347.
Феи 414, 429.
Филидор 118, 128, 129, 433, 444, 450, 467, 482.
Фишоген, креп. муз. 359.
Флокке 434.
Форидор 274, 276, 283.
Фокин Иван 44.
Фомин 137, 138, 168, 383, 485.
Фонвизин 149, 150, 179.
Фрамери 130, 484.
Фрезе 305.
Фукс 437.
Фунтусов Михаил, креп. худ. 197.
Фунтусов Кондратий, креп. худ. 9, 16, 43, 190, 194, 195, 197, 198, 199, 200 202, 261.
Хандошкин И. 360, 365.
Хей 456, 472.
Херасков 149, 150, 179, 360.
Хилков 481.
Хинбергер 393.
Хлюстин 359.
Хованский 14, 293.
Хожбин И. 44.
Хожбин Ф. 44.
Хокке 394.
Хорват 169, 482, 486.
Хорошевский Павел, креп. нев. 489, 494.
Хот 393.
Храповецкий Игнат, креп. нев. 262, 489.
Храповицкий 303, 487.
Хрепов Михаил, креп. муз. 275, 332, 334, 490, 493, 498.
Хрличка И. 499.
Цевловский 293, 359.
Цимбалистов Дмитрий, креп. нев. 263, 266, 489.
Цимбалистова Надежда, креп. танц. 267, 281, 490.
Чайковский 115, 385.
Чалой Федор, креп. нев. 262, 265, 323, 489, 492.
Чанов, креп. нев. 339.
Чебоксаров 44.
Чевакинский С. 16, 17.
Чекунова Матрена, креп. танц. 267, 490.
Чернков Дмитрий, креп. актер 265, 489.
Чернков Петр, креп. муз. 331, 498.
Чернихин Степан, креп. танц. 268, 330, 490, 492.
Чернихин Яков, креп. танц. 268, 490.
Чернихина Федосья, креп. танц. 267, 490.
Черкасов М. 88.
Черкасова Мария, креп. актр. 19, 20, 490.
Черкасский А. М. 15, 16, 18, 38.
Черкасская В. А. 15.
Чернобривкин 44.
Чернышев З. Г. 18.
Чернышев И. Г. 18.
Чернышева П. И. 18.
Чернышева Д. И. 18.

Черткова 360.
Четвериков Василий, креп. муз. 331, 348, 493, 497, 498.
Четвериков Е. 44.
Четвериков Кузьма, креп. муз. 331, 334, 345, 493, 498.
Четверикова Евдокия, креп. танц. 267, 490.
Чечевицына Василиса, креп. танц. 267, 316, 493, 496.
Чиапфанелли А. 32, 160, 164, 284, 287, 289, 290, 310, 488.
Чиапфанелли К. 164, 310.
Чижиков Алексей, креп. муз. 332, 348, 498.
Чимароза 129, 132, 393, 474, 484, 486.
Чистов Иван, креп. актер 122, 265, 490.
Чубаков Петр, креп. танц. 268.
Чудновцев Василий, креп. нев. 262, 327, 489.
Чулков М. 151, 487.
Чумаков Филипп, креп. танц. 268, 330, 490, 492.
Чупахин Никита, креп. муз. 357, 358, 498.
Чухнов Андрей, креп. актер 19, 122, 143, 264, 296, 321, 490.
Чухнов Григорий 44.
Чухнов Михаил, креп. танц. 268, 330, 490, 493.
Чухнов Никита, креп. муз. 330, 331, 345, 493, 497, 498.
Шабан 481.
Шаликов 294.
Шамина Мария, креп. танц. 267.
Шамина Матрена, креп. танц. 490.
Шаповалов Дементий, креп. нев. 263, 489, 492, 494.
Шапошников Василий, креп. нев. 262, 489, 492.
Шартрен 393.
Шарф 88.
Шатилов 352.
Шаховской 14, 113, 169, 313, 326.
Шафранов Тимофей, креп. нев. 489, 492, 494.
Шебанов Федор, креп. муз. 332, 498.
Шевалье 273, 301.
Шевченко Василий, креп. нев. 262, 489.
Шемаев Алексей, креп. танц. 268, 269, 329, 490, 493.
Шемаев Николай, креп. худ. 44, 194, 202, 261.
Шемаева Аксинья, креп. танц. 267, 316, 319, 490, 493.
Шемаева Ирина 269, 281, 316, 319, 329, 490, 493.
Шемаева Алена 266.
Шепелев 293.
Шерарди 86.
Шереметев А. В. 352.
Шереметев А. Д. 384, 385.
Шереметев Б. П. 15, 306.
Шереметев Д. П. 186, 200, 344, 365, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 377, 378, 380, 381, 382.
Шереметев П. П. 5, 8, 18, 19, 21—23, 25—29, 32, 39, 42, 43, 49, 50, 66, 78, 83—87, 89—91, 93, 97, 101, 104, 110, 113, 114, 116—118, 121, 124, 125, 128, 129, 132, 133—136, 146, 149, 151, 153, 159, 160, 161, 169—171, 173—175, 177, 180—182, 184, 185, 188, 190, 192, 194, 196, 198, 199, 205, 207, 211, 212, 217, 218, 222—224, 226, 233, 239, 251, 256, 257, 258, 260, 263, 267, 270, 272—293, 295, 298, 299, 301, 303, 305, 306, 308—315, 316, 330, 332—339, 344—361, 363, 367, 368, 387.
Шереметев П. Б. 15, 16, 18—21, 25, 29, 35, 122, 126, 143, 177, 178, 204, 305.
Шереметев С. Д. 309, 314, 324, 381.
Шереметева А. П. 18, 239.
Шереметева В. П. 18.
Шипс 487.
Шкуркин Борис, креп. танц. 268, 490, 492.
Шкуркина Е. 324.
Шлыков В. 307.
Шлыков Гаврила, креп. танц. 287, 490.
Шлыкова Алена, креп. актр. 317.
Шлыкова Ефимья, креп. актр. 266, 315, 318, 490.
Шлыкова Татьяна Вас. (Гранатова), креп. танц. 122, 137, 163, 164, 165, 167, 247, 266, 267, 269, 283, 288, 296, 300, 306—311, 314, 316, 321, 322, 323, 326, 329, 330, 343, 388, 490, 493.
Шорин Алексей, креп. муз. 493, 498.
Шорин Е. 44.
Шох 352, 491.
Шуберт 136, 351, 380.
Шубин Ф. 52.
Шумский 276.
Шушар 478.
Шушерин 274, 277, 282, 297, 298.
Щепкин М. С. 356.
Щербатов 18, 327, 361.
Юнин П. 262.
Юсупов Н. 184, 351.
Ягужинский 486.
Яковлев Андрей, креп. нев. 489, 494.
Ямпольский Григорий, креп. актер 127, 146, 181, 258, 261, 264, 312, 319, 490, 492, 495.
Ямпольский Павел, креп. нев. 489.
Эдельман 457.
Эпгельс Ф. 373.
Эруа Клодт 42, 70, 71.

ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Стр.

1. Граф Н. П. Шереметев (гравюра Vauthey с портрета худ. Боровиковского) . . . 24
2. Продольный разрез «Закрытого театра» . . . 30
3. Новый театр в Кускове . . . 31
4. План нижнего этажа нового кусковского театра . . . 33
5. План «воздушного» театра в Кускове . . . 36
6. Средний этаж московского дома . . . 38
7. План московского театра после переоборудования . . . 39
8. План дома Талызиных . . . 41
9. Проект театра на Никольской ул. арх. Гваренги . . . 43
10. Останкинский дворец-театр . . . 45
11. Поперечный разрез зрительного зала старого останкинского театра 46
12. Продольный разрез старого останкинского театра . . . 47
13. План старого останкинского театра . . . 48
14. Продольный разрез останкинского театра (проект реконструкции) 49
15. План останкинского театра А. Ф. Миронова . . . 50
16. Поперечный разрез зрительного зала останкинского театра . . . 51
17. Проект ложи Споля . . . 53
18. План пристройки переднего фасада со стороны парадного двора . . 55
19. Продольный разрез останкинского театра «генеральная профиль продольная» арх. П. Бизяева . . . 56
20. План театрального зала во время спектакля . . . 57
21. План театрального зала во время «воксала» . . . 57
22. Поперечный разрез театра, присланный Иваром из Парижа . . . 59
23. Продольный разрез театра, присланный Иваром из Парижа . . . 60
24. План зрительного зала останкинского театра . . . 61
25. Ложи авансцены, закрытые щитом . . . 63
26. Ложи авансцены . . . 65
27. Первый эскизный проект сцены . . . 67
28. Проект сцены останкинского театра . . . 68
29. План сцены во время «воксала» . . . 69
30. Кулисный станок . . . 74
31. Продольный разрез машинного отделения останкинского театра . . 76
32. План первого яруса машинного отделения . . . 77
33. Механизм для устройства иллюзии дождя . . . 78
34. Верхний этаж машинного отделения дроттнингольмского театра в Швеции . . . 81
35. Машина грома . . . 82
36. Продольный разрез сцены дроттнингольмского театра . . . 94
37. Вид со сцены на партер с показанием освещения кулис плошками в дроттнингольмском театре . . . 95

38. Нижний этаж машинного отделения дроттнингольмского театра . . 97
39. Масляная лампа с отражателем 98
40. Масляная лампа 99
41. Оформление «воксала» 103
42. Театральный занавес, проект Сиоля 104
43. План разборного потолка 105
44. Современный вид театрального зала в Останкине 107
45. Египетский павильон 108
46. Проект подвижного театра в Останкине 109
47. Сцена из оперы Гретри «Люсиль» (франц. гравюра XVIII в.) . . . 116
48. Фрагмент клавира Гретри «Самнитские браки» 117
49. Часы XVIII в. со сценой из «Дезертира» в Гатчине 119
50. Органчик XVIII в. в Кускове 120
51. Сцена из «Дезертира» (франц. гравюра XVIII в.) 121
52. Сцена из комедии «Адвокат Пателен» (франц. гравюра XVIII в.) . . 155
53. Сцена из американского балета. Эскиз Гильфердинга Ф. 161
54. Титульные листы переводов В. Г. Вороблевского 179
55. Фрагменты декоративной завесы 187
56. Эскиз декорации Депре 189
57. Эскиз декорации Гатфильда к опере «Данаиды» 192
58. Эскиз декорации Гатфильда к опере «Данаиды» 193
59. Эскиз декорации XVIII в. К. Фунтусова 195
60. Эскиз декорации XVIII в. К. Фунтусова 197
61. Эскиз декорации XVIII в. С. Калинина 201
62. Эскиз декорации XVIII в., приписываемый С. Калинину 203
63. Плафон зрительного зала театра в Останкине раб. Валезини 206
64. Эскиз декорации XVIII в. Ф. Гильфердинга 207
65. Эскиз Гильфердинга (XVIII в.) 209
66. Эскиз декорации к американскому балету Гильфердинга (XVIII в.) . 210
67. Эскиз декорации XVIII в. Джузеппе Бибиены 211
68. Эскиз декорации XVIII в. Фаентеса 212
69. Эскиз декорации лагеря Ф. Градицци 213
70. Эскиз декорации XVIII в. Джузеппе Бибиены 214
71. Эскиз декорации XVIII в. Карло Бибиены 215
72. Эскиз декорации темницы неизвестного художника по проекту Н. П. Шереметева 217
73. Портал перепосной двери 218
74. Декорации. Документ из архива Шереметевых 219
75. Колесница из бутафории останкинского театра 220
76. Стилизованный римский костюм (рис. XVIII в. из собр. Шереметевых) 232
77. Стилизованный римский театральный костюм (рис. XVIII в. из собр. Шереметевых) 234
78. Театральный костюм римского воина (рис. XVIII в. из собр. Шереметевых) 236
79. Театральный костюм римского воина (рис. XVIII в. из собр. Шереметевых) 238
80. Театральный костюм воина-скифа (собр. Шереметевых) 240
81. Стилизованный турецкий женский костюм (рис. XVIII в. из собр. Шереметевых) 242
82. Театральный испанский костюм (рис. XVIII в. из собр. Шереметевых) 244
83. Театральные каски аракчеицкого театра (из собр. останкинского музея) 246
84. Театральный костюм Белоны (рис. XVIII в. из собр. Шереметевых) 248
85. Театральный костюм (рис. XVIII в. из собр. Шереметевых) 250
86. Театральный костюм (рис. XVIII в. из собр. Шереметевых) . . . 252
87. Костюмы балета конца XVIII в. (эскиз Ф. Гильфердинга) 253
88. Театральный костюм (рис. из собр. Шереметевых) 254
89. Собрание танцев Некура (из шереметевского фонда). Титульный лист 284
90. Собрание танцев Некура (из шереметевского фонда) 284
91. Программа занятий по балету (документ из архивного фонда Шереметевых) 288

92. Актер на сцене. Эскиз А. Ф. Миронова (из собр. Шереметевых) . 296
93. Арфа П. И. Жемчуговой 302
94. Крепостная актриса П. И. Ковалева-Жемчугова 304
95. Крепостная танцовщица Т. В. Шлыкова-Гранатова 308
96. Оратория Дегтярева С. А. «Минин и Пожарский» 342
97. Роговой оркестр (гравюра XVIII в.) 354
98. Скрипичный мастер И. А. Батов 362
99. Скрипки работы И. А. Батова (из собр. Гос. Эрмитажа) 364
100. Композитор Г. Я. Ломакин 379

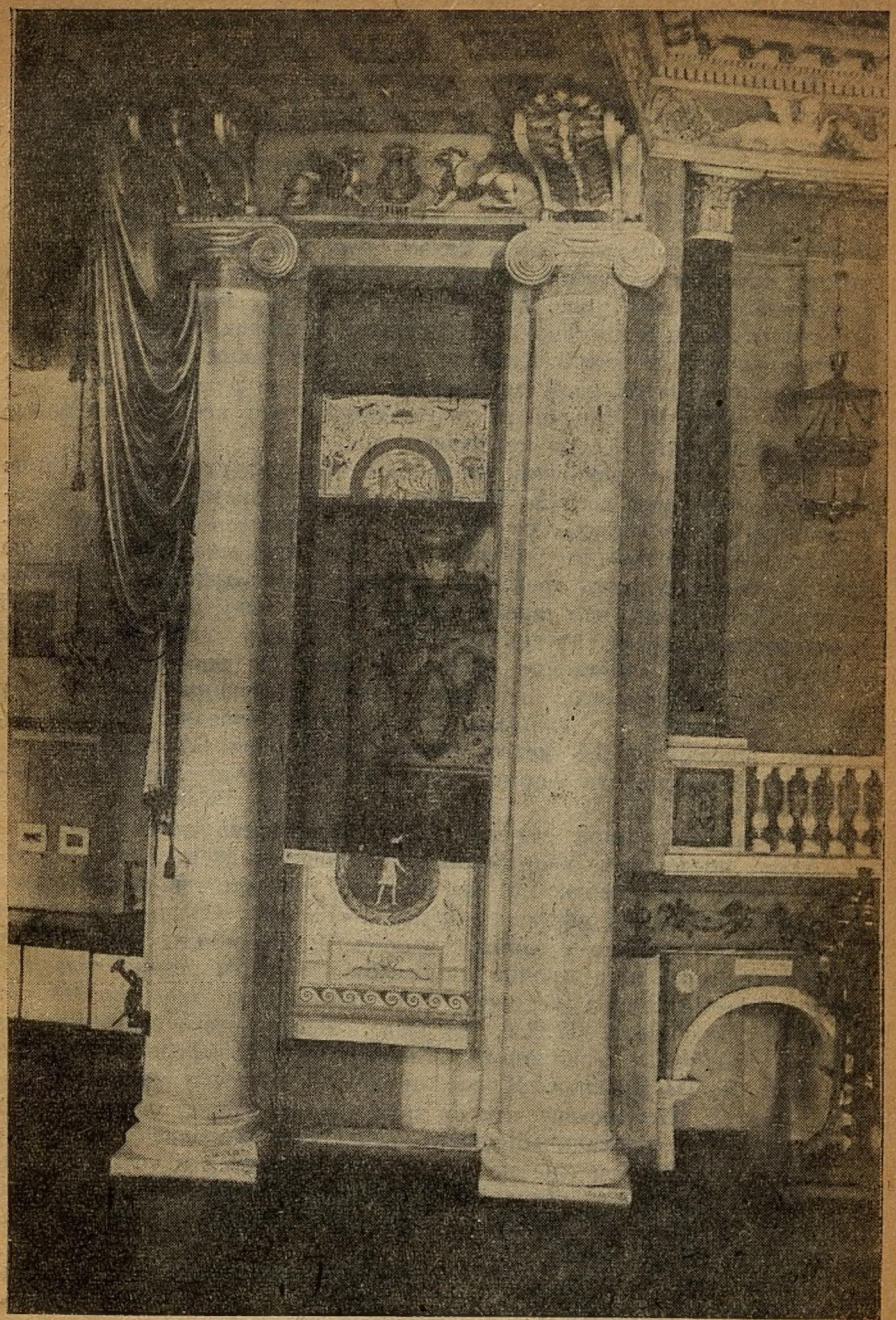
ОГЛАВЛЕНИЕ

Стр.

Предисловие 3
Введение. Театр П. Б. Шереметева в XVIII веке 13
Глава I. Крепостническое хозяйство П. П. Шереметева 25
Глава II. Устройство и оборудование театров Шереметевых 29
Глава III. Репертуар театра 113
Глава IV. Декорации и декораторы шереметевского театра 183
Глава V. Театральный костюм 221
Глава VI. Крепостные актеры, певцы и танцовщики 256
1. Набор в труппу и штаты театра 256
2. Обучение и учителя актеров 270
3. Игра актеров и лучшие актеры крепостной труппы . . . 292
Прасковья Ивановна Жемчугова 299
Татьяна Васильевна Шлыкова-Гранатова 306
4. Условия жизни крепостного актера 311
Глава VII. Оркестр, крепостные и вольные музыканты 331
Степан Аникиевич Дегтярев 335
Иван Андреевич Батов 361
Глава VIII. Последние постановки на шереметевской сцене 367
Глава IX. Вотчинное хозяйство Д. Н. Шереметева 370
Глава X. Певческая капелла Д. Н. Шереметева и ее руководитель Г. Я. Ломакин 374
Глава XI. Оркестр А. Д. Шереметева 384
Заключение 386
Приложение 389
Библиографический указатель 500
Именной указатель 504
Перечень иллюстраций 515

Отв. редактор В. А. Филиппов
Технический редактор и корректор Е. А. Миронова

Подписано к печати 12/X 1944 г.
Л84955. Печ. листов 32,5. Тираж 1000 экз.
Зак. 1884 Цена 80 руб.
6-я типография треста «Полиграфкнига» ОГИЗ
при СНК РСФСР. Москва, 1-й Самотечный пер., 17



Ложи авансцены